BIANCO E NERO

ANNO III • N. 11 • NOVEMBRE 1939-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

D'Annunzio e il cinema

L'incontro fra Gabriele d'Annunzio e il cinematografo non è da annoverare fra le avventure meno impegnative o meno ricche di risultati che la biografia e l'opera del Poeta possano offrire alla considerazione dei posteri.

Chè, anzi, tutto un glorioso periodo della non lunga storia della nostra cinematografia (periodo peraltro non ancora riesumato e rivalutato adeguatamente dai moderni critici e storici della « settima arte ») fu caratterizzato dalla sua personalità, cioè dalle sue tendenze estetiche, dai suoi gusti, dalla sua maniera, dalle sue « pose ». E non poca importanza presenta anche oggi la sua vera e propria opera cinematografica, che comprende realizzazioni e tentativi: « esperimenti », come egli amava dire.

Oggi non vi è chi non abbia visto *Cabiria* o non ne abbia sentito parlare.

Ma pochi ricordano che molte fra le principali opere dannunziane, o almeno quelle più popolari o più facilmente riducibili in film, furono fra il 1911 e il 1920 presentate agli appassionati primi pubblici dei cinematografi in successive edizioni e riedizioni che, se fruttarono al Poeta una discreta quantità di denaro e contribuirono non poco all'affermarsi del suo successo presso il grosso pubblico, valsero d'altra parte ad improntare dell'estetica dannunziana la nuova arte, che seppero elevare notevolmente di tono.

Il cinematografo era allora più tecnica che arte. Un film non era tanto una creazione unitaria, quanto una successione slegata e arbitraria di scene, di quadri. La stessa *Cabiria*, come poi si vedrà, fu in molte delle sue scene girata prima che l'intervento del Poeta riducesse ad unità quella vasta congerie di materia; e, benchè congegnata e rifinita in modo del tutto eccezionale, conservò tuttavia un che di discontinuo, dovuto

all'inesistenza quasi assoluta di una tecnica e di un'estetica del « passaggio » come effetto e come elemento essenziale della sintassi cinematografica.

Un vero artista non avrebbe potuto non infondere un'organicità ed un'unità di concezione e formale ad un mezzo espressivo sia pure tecnicamente ancora così imperfetto. E questo fece d'Annunzio. Ma più dovette attrarlo alla cinematografia la possibilità di creare grandi *décors*: quello infatti che più lo sedusse furono le « truccherie », le « invenzioni » e i bei quadri. La macchina da presa poteva servire ottimamente al suo gusto scenografico, al suo amore per lo spettacolare, per il falso sontuoso: poteva realizzare e « fissare » concretamente le scene grandiose, colorate e inverosimili dei suoi mille sogni: poteva cioè con nuovi mezzi soddisfare l'intimo della sua natura così visiva e descrittiva. E lo poteva ormai più e meglio del teatro, per le ragioni che poi si vedranno: cosicchè anche allo storicismo dei suoi drammi propriamente teatrali si apriva col cinema la possibilità di una nuova forma, di una suggestione nuova.

Non è senza interesse a questo proposito ricordare come, durante la guerra, Salvatore di Giacomo — che anche lui, in quel torno di tempo in cui le eccezionali contingenze del Paese non avevano affatto rallentato la nostra produzione filmistica, si era lasciato attrarre dalla « undicesima musa » — apertamente riconoscesse (1): « a Gabriele d'Annunzio spetta il merito di essere stato il primo a curare davvero la plasticità e la colorazione del quadro cinematografico, rinnovando, con maggiore efficacia e fortuna, i lodevolissimi tentativi del genere, che egli aveva già fatto a teatro ».

È pur vero che, dati appunto i noti limiti di tecnicismo e d'industrialismo, il cinema poteva a quei tempi meravigliare, interessare, ma non suggestionare a fondo un autentico temperamento d'artista, così da suggerirgli movimenti e forme per le sue creazioni, da fornirgli insomma quella che noi oggi diciamo « ispirazione cinematografica ».

Questo spiega perchè i rapporti fra d'Annunzio e il cinema consistettero più in dare che in un ricevere. Non sapremmo a che cosa riferirci (forse a qualche passaggio e a qualche scorcio del *Notturno?*), se proprio volessimo scoprire un'influenza purchessia del cinematografo sull'opera dannunziana. E invece sarebbe difficile nella produzione

---

(1) In un'intervista dal titolo *S. di Giacomo e il cinematografo* pubblicata nel periodico « Il Cinema Illustrato » del 16 giugno 1917.

italiana e non solo italiana di certe annate dell'immediato anteguerra imbatterci in film che non presentino almeno nell'intonazione tali elementi da farci a prima vista diagnosticare fino a qual punto siano malati di dannunzianesimo.

* * *

Intorno agli anni in cui il Poeta cominciò a prestare interesse alla nuova invenzione, il mondo cinematografico, nel quale l'Italia occupava incontestabilmente il primo posto, era quanto di più eterogeneo, di più strano, di più caotico e di più avventuroso si possa immaginare.

Il pubblico, innanzitutto, specie quello cosiddetto intelligente, disertava da principio le sale cinematografiche, per le quali nutriva un'indifferenza, anzi una diffidenza assai poco incoraggianti. Qualche anno fa Augusto Genina ricordava: « È un fatto incomprensibile, ma vero, che il cinematografo ha conquistato la massa contro la massa. Nessuno ha creduto. Ancora dieci anni fa, si considerava il cinematografo come uno spettacolo di quart'ordine, una forma di divertimento popolare priva di qualsiasi interesse. C'erano, è vero, gli entusiasti, i credenti: ma in minoranza assoluta e non sempre in buona fede ».

Tutta la produzione italiana era, dati i tempi, attivissima: e già sulle prime riviste cinematografiche, anche straniere, i varî *referendum* e i molti quadri statistici venivano dimostrando al mondo la superiorità del cinema italiano. Le nostre case produttrici erano, insieme con quelle americane, le più apprezzate; ma gli attori e soprattutto le attrici italiane incontravano i più vasti consensi presso i fedeli pubblici di tutte le platee.

Il cinema sembrava l'Eldorado del mondo industriale: capitali per quei tempi ingentissimi vi venivano arrischiati da grossi e piccoli magnati dell'industria e del commercio. Le case, le compagnie, le società produttrici si moltiplicavano, a un certo momento divennero finanche troppe. Scoppiò una concorrenza accanita, a colpi di biglietti da mille, fra il più grande centro industriale e il più grande centro politico-intellettuale della penisola, fra ex-fotografi ed ex-avvocati. A Torino Ambrosio e Pasquali, a Roma Barattolo e Mecheri tenevano il campo, ma dovevano lottare Dio sa come per conservarsi il prestigio e il portafogli.

La nuova arte frattanto veniva reclutando nei ceti più disparati i suoi neofiti, i quali vi si dedicavano in minima parte per fede o per entusiasmo e in massima parte perchè credevano di fiutare nella nuova attività la possibilità dell'« affare », del guadagno lauto e facile. Dal

teatro di prosa e persino da quello lirico, dal *varieté*, dalla letteratura, dalla falsa e dalla buona aristocrazia, dalla politica, dall'alta società cosmopolita e dal buon popolo nostro affluivano nei più accessibili e più attraenti « teatri di posa » dell'Arte Muta i convinti e gli illusi, i capaci e i mancati, i competenti e i dilettanti, i ricchi e i poveri, gli onesti e gli imbroglioni, a formare un mondo che la fata *Réclame*, e con essa le prime forme pubblicitarie modernamente organizzate, illudevano di un'agevole conquista della ricchezza e della fama, o almeno di una certa lusinghiera notorietà.

Si creò — naturalmente — un ambiente equivoco, che si sentiva improvvisato e provvisorio: tutto un mondo ibrido, eterogeneo, sospetto, che un'approfondita quanto imparziale considerazione del costume e della mentalità dell'epoca non basta a riscattare dalla comune accusa di ambiguità e falsità. Anche quando gli intendimenti si fecero più serî e più dignitosi, tra i nomi in auge e più spesso ripetuti nelle colonne dei primi periodici cinematografici furono quelli di Carolina Invernizio e... della contessa Aurelia (personaggio che s'intonava e s'inquadrava assai degnamente in quel mondo).

Ma poi i successi allettarono anche i migliori: e non c'è che da sfogliare oggi quelle riviste per vedere come nè Salvatore di Giacomo, nè Roberto Bracco, nè Matilde Serao, nè Alfredo Testoni, nè Fausto Maria Martini, nè Guido Gozzano e neppure Gabriele d'Annunzio disdegnassero di lavorare per il cinematografo o almeno di avvicinarsi ad esso con benevola simpatia e non senza un vivo interesse.

Allora e più tardi il cinema anche da noi acquistò maggiore serietà, maggiore impegno: nacque la critica cinematografica, si videro in giro le prime floreali e dannunzievoli rassegne illustrate: si cominciò a parlare di un'estetica e di una poetica del cinema, si lanciarono « manifesti » distruttori e rinnovatori, si cercò nel film la personalità, l'opera unitaria del regista (del *metteur en scène* si diceva allora: *direttore filmico* propose qualcuno), si difese la libertà e l'originalità della nuova arte, si parlò di un cinematografo di fantasia: e invece, purtroppo, nacque il divismo.

* * *

1910-1920: fu quella, ed invano si è tentato anche da noi e recentemente di disconoscerlo, l'età d'oro del cinema italiano; anzi furono quelli i suoi tempi eroici, ormai destinati a rinascere più nella fantasia e nella leggenda che nella storia.

Fu il periodo dell'entusiasmo, della fede sincera, della concorrenza e degli scandali. Il « teatro muto », come allora si disse, fu dapprima una novità, poi una manìa, poi una passione. I pezzi grossi della nuova industria cominciarono la caccia al *divo*, e con più accanimento alla *diva*: sprecavano come niente centinaia di migliaia di lire e qualche volta milioni per assicurarsi un contratto con un'attrice dal gran nome: si contendevano, si strappavano i successi. Si rivolsero pure alle grandi firme e alle grandi fame delle lettere e del teatro: per amore dell'arte e, s'intende, della pubblicità. Ci furono i primi clamorosi « lanci »: dal nulla si crearono dispendiosamente vere celebrità (notevole il caso favoloso della Bertini). Ma ci furono anche i primi clamorosi « fiaschi », i primi errori, le prime disillusioni (la Duse e la Tina di Lorenzo, come si sa, furono due artiste cinematografiche mancate).

Si volgarizzò l'aggettivo « fotogenico ». E le dive furono tutte più o meno « fotogeniche »: furono tutte dannunziane, fatalissime, svenevoli o, caso raro però, civettuole. Ad ogni modo ebbero il torto — o semplicemente l'ingenuità? — di credere troppo, a tutto svantaggio dell'arte, nella loro bellezza. Possedettero troppi quattrini, troppe ville, troppi gioielli, troppi cani e troppi uomini: erano malatissime di letteratura, posavano tremendamente, si davano arie inverosimili (gli idillî fra le attrici e i direttori erano all'ordine del giorno). Furono dette, e lo erano effettivamente, « le regine dello schermo ».

Dannunziane: ed era naturale che così fossero, poichè già da tempo il teatro di prosa da cui in massima parte provenivano contava fra le più ricche provincie del dannunzianesimo. Ebbero o si dettero nomi che presto furono popolarissimi: lasciamo stare la cronologia e, per essere più oggettivi, citiamo alfabeticamente: Italia Almirante-Manzini, Francesca Bertini, Lyda Borelli, Mercedes Brignone, Lia Formia, Soava Gallone, Leda Gys, Hesperia, Maria e Diomira Jacobini, Diana Karenne, Elena Makowska, Pina Menichelli, Fernanda Negri-Pouget, Gianna Terribili-Gonzales. Nomi esotici e nostrani che ancor oggi tutti ricordano e qualcuno forse con nostalgico rimpianto. Nomi che comunque furono e rimangono esponenti di una mentalità, di un gusto, di una estetica proprî di una generazione non oscura e non inutile, nella nostra storia recente.

E gli attori? Anch'essi furono o si sentirono vagamente dannunziani. Ognuno credeva d'avvertire in se stesso qualche vibrazione dell'anima complessa, raffinata e fremente di Andrea Sperelli o di Stelio Effrena o di Tullio Hermil. Chi non ricorda i « bei giovani » e i « cat-

tivi » degli schermi d'allora, i primi rubacuori e i primi comici? Si chiamàrono (citiamo a caso): Mario Bonnard, Alberto Capozzi, Tullio Carminati, Alberto Collo, Emilio Ghione, Lido Manetti, Amleto Novelli... E chi non conosceva ai suoi tempi il Rodolfo Valentino d'allora, il fatàlone Gustavo Serena? E l'indimenticabile, fortunato e proverbiale *Maciste*, al secolo Bartolomeo Pagano, pacifico scaricatore di porto scovato e lanciato proprio in occasione di *Cabiria*, il quale seppe poi sfruttare così abilmente quel nome che d'Annunzio aveva affibbiato al colossale personaggio negro del suo film ricavandolo da un antico appellativo di Ercole? E il faccione gioviale e rubicondo, ma tanto espressivo, di Camillo de Riso?

Più in alto e dietro le quinte, misteriosi e inaccessibili al volgo dei fedeli del cinema, manovravano i grandi sacerdoti del nuovo culto: i direttori. E su tutti, ancor più misteriosi e inaccessibili, pontificavano i capitalisti, avidi, calcolatori, vendicativi, ma strapotenti e per questo altrettanto venerabili. Il cinema, avrebbe detto d'Annunzio, era ancora « una deità velata ».

I grossi calibri della nuova arte-industria, non pochi dei quali ancora viventi e al loro posto di lavoro, si chiamarono (anche qui citiamo a caso e tanto per ricordare qualche nome rappresentativo): Antamoro, Caserini, Fosco, Gallone, Genina, Guazzoni, Negroni, Righelli. Fu già allora che si videro direttori cinematografici atteggiarsi a generali d'esercito: tanti piccoli ras, e qualcuno preferiva fare il sultano. Ogni minuscolo re dell'arte muta, padrone assoluto nel suo palazzo di tela e di carta dipinta, nella sua reggia dalle ampie vetrate infuocate dal sole, possedeva una piccola corte in proporzione e le relative diplomatiche ambascerie: e qualcuno aveva pure il suo *harem*. Anche su di essi, e a loro modo, il dannunzianesimo esercitava un irresistibile fascino.

Ma la regìa, in quegli stessi anni, diventava arte (2).

* * *

Perchè non è affatto vero che quella produzione non si conformasse a principî e a ideali estetici, che tutta quella gente d'altro non si desse pensiero che di far quattrini: e che pertanto non metta conto riesumare

---

(2) E quanto presto lo diventasse basterebbe a provarlo — oltre gli esempî diremo classici di Caserini, di Fosco, ecc., nonchè degli americani — quello, così notevole per la sua originalità, di Lucio d'Ambra: il quale, datosi all'arte muta già dal 1915-1916 e abbandonata la tradizione della « ricostruzione » sto-

quel poco decoroso passato (che poi, forse, è dai giovani così sottovalutato solo per spirito polemico, oramai inutile, o piuttosto perchè ad essi malnoto, in quanto ancora poco esplorato dalle giovani energie critiche). Al solito, bisognerebbe accingersi a non poche discriminazioni, che non è certo qui il caso di fare e che meglio troverebbero posto in una onesta storia della nostra cinematografia nazionale. Anzi, qualcuno della vecchia guardia ha già iniziato qua e là un tentativo di rivalutazione delle più rappresentative figure di quel mondo, sottolineandone l'animosa e sincera fede nella nascente arte cinematografica e nel proprio lavoro, sentito e vissuto con encomiabile passione.

Comunque, quei direttori, tutti quegli uomini, ebbero il non trascurabile merito di dare per primi e in un periodo di tempo così breve un linguaggio espressivo, cioè artistico, al cinema. Furono forze mal preparate ma coscienti che spesso agirono in silenzio anticipando un più fattivo e felice avvenire. A riesaminare oggi attentamente la nostra vecchia produzione, ci è dato riconoscere, con giustificato orgoglio di italiani, come tutti quanti i generi che incontrarono poi ampia fortuna nella cinematografia europea ed extra-europea nascessero allora negli studî delle nostre case produttrici di Torino, di Roma, di Milano: dalla ricostruzione storica alla commedia sentimentale, dal film di fantasia a quello d'avventure, dalla scena comica al documentario.

È vero, verissimo che in generale il tono morale e psicologico di quei vecchi film era proprio lo stesso di quelle pose statuarie o feline delle belle dive, quello stesso che esprimevano le didascalie esclamative, superlative, tremendamente patetiche o tremendamente ridicole che molti ancora ricordano. Ma è anche vero che frattanto il cinema cresceva con rigoglioso sviluppo. E non è certo da imputarsi agli uomini di quel tempo se allora la nuova arte, nata da così poco, era, come scriveva d'Annunzio, « ancora *en enfance* ». È stato giustamente osservato che non sono tanto gli errori di « estetica » e cioè i difetti di senso cri-

---

rica o del drammone a forti tinte o della commediola borghese, si volse a un genere fra il comico, il fantastico e il satirico, creando così un nuovo tipo di film che non doveva restare senza efficacia sulla successiva produzione europea. Scrivendo o sceneggiando soggetti, e più e meglio dirigendo personalmente i suoi film, egli già nel 1916 con *Il re, le torri, gli alfieri* e poi con *La signorina ciclone* espresse motivi subito assimilati e ripresi da direttori d'oltralpe (è stata dimostrata la sua influenza su un artista come Lubitsch). E non ci indugiamo sull'argomento, perchè è troppo nota agli studiosi del cinema la bibliografia relativa (D'AMBRA, PAVOLINI, BARBARO e le storie cinematografiche).

tico (inevitabili ai primi passi d'una nuova arte così legata alla tecnica e al costume letterario e morale del tempo) quelli che contano, quanto la volontà produttiva, la tensione creatrice, la fede nel proprio lavoro: qualità che quel periodo della nostra produzione cinematografica rivela ancor oggi di aver posseduto in modo cospicuo.

Il cammino fu duro e faticoso, ma ogni nuova conquista era una promessa certa. « Si cominciava realmente a capire il cinematografo: la sua possibilità di dare, o di rendere, una vita visibile, concreta, intensa, d'umane forme, a quelle che erano apparse fino allora immaginazioni realizzabili solo in sogno, o in astratto. Questo surrogato bidimensionale e monocromo della realtà poteva servire, per esempio, a riportare sotto gli occhi del nostro mondo le epoche del passato, ad appagare quel vecchio sogno umano che è risalire a ritroso il corso del tempo. Se si pensa, l'idea — suggerita quanto si voglia dal teatro o dal romanzo — di filmare una vicenda, un episodio storico fu un colpo di genio, carico d'involontaria poesia: e per noi vale come indizio che il nuovo strumento meccanico, il cinematografo, ormai era stato capito » (3).

Ma basterebbero le innovazioni tecniche (le cosiddette *trovate*) che la critica storica di tutto il mondo ha ormai riconosciuto alla produzione italiana d'allora per dimostrare da quale ansia di rinnovamento e di perfezionamento fossero animati quegli uomini; e i successi strepitosi e mondiali di taluno di quei film — *Cabiria* resse il cartellone per sei mesi a Parigi e per circa un anno a Nuova York — per dimostrare quale somma di consensi universalmente riscossero, quanto piacquero e, ciò che più conta, quanto continuarono a piacere. Segno questo della loro *comunicatività*, della loro forza rappresentativa e narrativa, della loro estetica vitalità (ricordiamo a tale proposito che lo stesso capolavoro di Pastrone, ripresentato nell'aprile 1931 in una nuova edizione sonorizzata, interessò e piacque ancora moltissimo).

Non si può in questa farraginosa, anzi caotica materia, fare, come suol dirsi, d'ogni erba un fascio. Se molte di quelle pellicole, a rivederle oggi, ci destano ilarità o addirittura repulsione, molte altre non solo si giustificano storicamente ai nostri occhi, ma si fanno anche notare per i

---

(3) A. R. CADES: Storia della « Cines », nel fascicolo speciale di « Cinema » — (n. 20) del 25 aprile 1937-XV — per l'inaugurazione della Città del Cinema: pag. 324.

loro salienti caratteri d'arte, che a volte s'atteggiano a un puro estetismo, ma a volte riescono a un crudo anticipatore realismo.

Caratteri, ad ogni modo, meritevoli della più seria considerazione. Molto spesso, invece, quando si giudicano quei vecchi film, la stroncatura nasce o da un assurdo confronto con le realizzazioni attuali che sono, è naturale, esteticamente più coscienti e tecnicamente più perfette, o da un giudizio critico mal diretto, in quanto, ironizzando o demolendo un determinato film, non è tanto quel film che si vuol colpire per ragioni di pura critica cinematografica e cioè d'estetica, quanto il mondo, il costume, l'epoca che quel film esprime o rappresenta: che son tutte cose, invece, ben distinte dal film stesso e che potranno semmai riscuotere la nostra disapprovazione o magari la nostra simpatia in tutt'altra sede e in base a tutt'altri criterî.

Si produce così, assai spesso, un giudizio confuso, niente affatto critico, che poi fa presto a divenire luogo comune in bocca agli incompetenti: e che solo potrebbe servire a provarci ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, come da tutti si riconosca che il cinema, allo stesso modo di ogni altra forma d'arte, è strettamente legato al tempo in cui si attua. Se è quindi giusto che si pretenda la massima adeguatezza a quel tempo, non è giusto incolpare l'opera d'arte dei difetti, degli errori, delle stramberie e delle ridicolaggini proprî della vita contemporanea in mezzo a cui è nato, solo perchè quei difetti e quegli errori essa ha saputo, interprete inevitabilmente attenta e fedele, individuare ed esprimere.

* * *

Aperto e sensibilissimo a tutte le tendenze e le aspirazioni del gusto contemporaneo, studiosamente attento — anche se non amava troppo rivelarlo — alle reazioni dell'anima popolare a ogni pur minima innovazione nel campo dell'arte, ansioso insomma più di quanto si creda delle preferenze del pubblico e perfettamente al corrente delle varie vicende dell'arte stessa, d'Annunzio non potè non avvertire la cosiddetta « crisi del teatro ».

Ma sembrò non accorgersi che a tale profonda crisi la sua produzione drammatica aveva, nonostante ogni apparenza, apportato un decisivo contributo con la sua « esteticità » soverchiante la pura azione scenica: cioè con l'eccessiva musicalità e le innaturali tendenze scenografiche e coreografiche. Anche rispetto a quanto nella sua opera è teatro, egli ebbe non sappiamo se il torto o il merito di spingere sino alle

sue estreme conseguenze e possibilità una forma d'arte destinata davvero a rinnovarsi o a morire. Il suo torto fu forse quello di credere di aver composto opere che nessuno avrebbe mai potuto superare, mentre si trattava soltanto di opere che nessuno avrebbe mai più voluto nemmeno imitare.

Si sa come, indottosi relativamente tardi a lavorare per le scene, egli non mancasse di trasfondere anche in questa nuova forma di attività creatrice il suo congenito « amor sensuale per la parola » (4). Di questo verbalismo, di natura prettamente decadentistica, sono intrisi i suoi primi *Sogni delle Stagioni, La città morta, La Gioconda, La Gloria* e

---

(4) Tutti ricordano i principii, o meglio le tappe, le manifestazioni più significative di questo sensualismo verbale, che permea e sostanzia di sè l'intera vastissima opera e insomma l'arte di d'A. (anzi, proprio per questo motivo, non è agevole nè troppo utile indicare particolari riferimenti). Comunque, troviamo quei dogmi estetici già espressi dal d'A. con enfasi giovanile in un aforisma che poi, quasi negli stessi termini, sarà posto in bocca a Stelio Effrena nel *Fuoco* e che era già compreso in certe interessanti e oggi quasi dimenticate *Note su la vita* apparse nel « Mattino » di Napoli del 22-23 settembre 1892:

« C'è una sola scienza al mondo, suprema: la scienza delle parole. Chi « conosce questa, conosce tutto; perchè tutto esiste solamente per mezzo del « Verbo. Nulla è più utile delle parole. Con esse l'uomo compone tutto, ab« bassa tutto, distrugge tutto »;

e in un passo dell'*Isotteo* (IV sonetto al poeta G. Marradi):

> « *O poeta, divina è la Parola;*
> *ne la pura Bellezza il ciel ripose*
> *ogni nostra letizia; e il Verso è tutto* »;

e ancora, nel *Poema paradisiaco*:

> « *Parola, o cosa mistica e profonda,*
> *ben io so la tua specie e il tuo mistero*
> *e la forza terribile che dentro*
> *porti e la pia soavità che spandi* ».

Ma non è certo qui il caso d'indugiare su queste e le cento altre citazioni che si potrebbero spigolare da tutta la sua sterminata produzione, dalle prime esplosioni poetiche alle ultime « contemplazioni » ed « esplorazioni », allo scopo di comprovare quella che fu veramente una forma di tormentosa e costante idolatria verbale in d'A.

Del resto, su questo aspetto fondamentale dello stile dannunziano non sono scarse le osservazioni acute e particolareggiate dei critici migliori, dal Croce al Borgese, dal Gargiulo al Cecchi, dal Flora al Binni. Ma cfr. soprattutto: M. Praz: *D'A. e l'« amor sensuale della parola »* (in « La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica ». La Cultura, Milano, 1930, pp. 423-489) e A. Meozzi: *G. d'A.: il tribuno, l'uomo d'azione, il poeta* (Vallerini, Pisa, 1935).

più di tutti la *Francesca*: le sue prime opere per il teatro, cioè. Dei nostri trecentisti e dei nostri puristi, in genere di ogni testo di lingua della nostra letteratura, d'Annunzio aveva già fatto il suo pane quotidiano. Come Andrea Sperelli, egli amava più l'espressione che il pensiero: nel valore e nell'efficacia delle parole, finanche delle singole sillabe, aveva già da allora una irremovibile fede. Ogni libro, ogni dramma che si accingesse a scrivere, altro non era in fondo per lui che la celebrazione di una festa « dei suoni, dei colori e delle forme ».

Ma quel che preme qui far notare è come già al tempo del *Fuoco* (1900), benchè ancora per Stelio Effrena-d'Annunzio « tra le materie atte ad accogliere il ritmo, è la parola il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione », tuttavia si vada determinando nel Poeta un nuovo orientamento estetico, che appunto in quel romanzo trova la sua esplicita confessione. Fuori dubbio sotto l'influsso delle teorie wagneriane un po' tardivamente riecheggiate e grazie allo studio intenso dei nostri musicisti, una nuova fortissima esigenza musicale, del resto insita nella sua più profonda natura poetica, viene rivelandosi in d'Annunzio: e, insieme, una più consapevole inclinazione al gusto scenografico.

L'onnipotenza della parola comincia nel suo pensiero a subire una crisi. Così il linguaggio delle creature drammatiche di Stelio avrà bisogno di appoggiarsi alla musica, di inquadrarsi in essa, di vivere in quel magico silenzio che precede e che segue i suoni, di colmare l'intervallo creato « tra due sinfonie sceniche in cui tutti i motivi concorrono ad esprimere l'essenza interiore dei caratteri che lottano nel dramma ». Allora sì che « il lor linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria, toccherà l'estremo limite della potenza verbale, poichè sarà animato da una continua aspirazione al canto, che non si potrà placare se non nella melodia risorgente dall'orchestra alla fine dell'episodio tragico ».

Crisi della pura e semplice espressione verbale, come si vede. Se nei primi drammi alla parola come unico e supremo mezzo espressivo è totalmente affidato il « messaggio » del Poeta alla folla degli spettatori, da qui in avanti quella parola aspirerà alla condizione di musica (d'Annunzio aveva appreso dal *Giorgione* — 1894 — di Angelo Conti il famoso principio di Walter Pater: *all art constantly aspires towards the condition of music*). Si moltiplicheranno nella sua arte le ricerche di effetti fonici, ritmici, melodici. La parola si sublimerà in musica, ma al tempo stesso sarà destinata ad avvilirsi, a decadere come genuino ed ori-

ginario strumento di comunicazione, come semplice ed immediato mezzo di espressione poetica. Anzi, arriverà al punto di cercare — risorsa assai più facile e comoda — l'ausilio e la collaborazione diretta della musica. Così *Il Fuoco* segna davvero l'avvento consapevole dell'elemento « musica » nella concezione drammatica dannunziana; e l'atteggiamento che quell'avvento avrà determinato durerà a lungo nell'arte del Poeta e darà luogo non soltanto alla musicalità di quasi tutte le opere propriamente teatrali sia in versi che in prosa, ma addirittura alle interpretazioni, agli adattamenti musicali di alcune di tali opere, come *Francesca da Rimini, La Nave, Le martyre de Saint Sébastien, La Pisanelle, Parisina* etc. (5). Senonchè, nessuno di questi connubî fra poesia e musica produsse il capolavoro, e ciò è certamente da imputarsi, più che al valore o alla sensibilità dei musicisti interpreti, alla qualità intrinseca di quella poesia, già di per se stessa così ricca di musicalità da escludere, pena la sua distruzione, qualsiasi apporto della vera e propria musica (6).

Ma quella musicalità, che solo nella *Francesca da Rimini* e nella *Figlia di Jorio* fu intimamente legata ed intonata al testo poetico, al contenuto lirico dell'azione, tanto da essere modulata con caratteristiche proprie e ben distinte in ciascuna delle due tragedie, non fu nelle altre se non l'espressione abbandonata di una mollezza d'ispirazione, o meglio la ricerca di un giuoco di effetti extra-poetici, un sintomo sicuro della sostanza decadentistica di quella poesia.

---

(5) Esattamente: per *La Gioconda* scrisse gli intermezzi musicali il Maestro Luigi Sandron (Palermo, 1899); la *Francesca* fu data con gli intermezzi musicali di Antonio Scontrino a Roma nel 1901 e poi, come opera con la musica di R. Zandonai, a Torino nel 1914; *La figlia di Jorio* (1904) fu musicata da Alberto Franchetti e data a Milano nel 1906; *La Nave* (1908) fu rappresentata con intermezzi di Ildebrando Pizzetti a Roma in quell'anno: ridotta a libretto da Tito Ricordi, fu musicata da Italo Montemezzi (Milano, 1918); *Le martyre de S. Sébastien* fu dato a Parigi nel 1911 con la musica di Claudio Debussy, e *La Pisanelle, ou la Mort parfumée* ancora a Parigi nel 1913 con la musica di Pizzetti; *Parisina,* musicata da Mascagni, fu rappresentata a Milano pure nel 1913 e *Fedra,* anch'essa nell'interpretazione musicale d'*Ildebrando da Parma,* a Milano nel 1915.

(6) Cfr. specialmente, per questo problema, L. TOMELLIERI: *D. d.A. ispiratore di musicisti* e A. DE ANGELIS: *Musica e musicisti nell'opera di G. d'A.* in « Rivista Musicale Italiana » (fasc. dedicato « a G. d'A., in memoriam »: anno XLIII, 1939, fasc. 2°, Milano, Bocca ed.) e la ricca bibliografia ivi indicata.

* * *

Vorremmo dunque riconoscere in questo fallito musicalismo dannunziano il primo germe di corruzione della sua schietta ispirazione drammatica. Ci preme ora far notare che quasi contemporaneamente un altro elemento, già affacciatosi del resto nell'*Isotteo* e nella *Chimera*, nel *Piacere* e nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, nella *Città morta* e nel *Fuoco*, viene a complicare e ad intorbidare quell'ispirazione: il gusto smodato della scenografia, della coreografia. In troppe opere dannunziane questo gusto deviò l'interesse dell'autore per i suoi personaggi, soverchiò la pura azione psicologica, il semplice movimento scenico, il dialogo drammatico (7). Si è esaltato alle stelle quest'amore dannunziano per le scene accuratamente descritte e realizzate, per la sfarzosità o la grandiosità di certe ambientazioni, per tutto quanto egli ha saputo creare in questo campo e per tutti gli insegnamenti che ha munificamente elargiti agli scenografi, agli scenotecnici e in genere agli uomini di teatro.

È questo, purchè fatto da un punto di vista storico o tecnicistico, un giusto riconoscimento: e in un certo senso può esserlo anche perchè nelle prime opere drammatiche dannunziane l'apparizione cosciente della scenografia segnò davvero il trapasso dalla poesia al teatro (e nella *Francesca* abbiamo già un'opera in cui poesia e teatro, musicalità e scenografia sono elementi perfettamente compenetrati e fusi, cosicchè, se non fosse per qualche tinta un po' troppo calcata e per qualche lirica esagerazione, ne risulterebbe un autentico capolavoro; e così, a un dipresso, *La figlia di Jorio*). Ma come si può non ammettere che negli altri lavori e p. es. nei due lavori parigini *Le martyre* e *La Pisanelle* lo scenografo prende la mano al poeta? Che in quelle realizzazioni, cioè, l'opera che più conta non è tanto quella del poeta quanto quella d'un Michetti, d'un Cambellotti, d'un De Karolis, d'un Previati, d'un Bakst? E che, infine, la vera personalità centralmente viva, operante e sensibile in quei lavori non è già, come in altre sue opere, quella prepotente e onnipresente dell'autore, bensì quella dell'interprete, del o della protagonista? È la bella scena che conta ormai, il bel quadro che per via

(7) I critici hanno notato come in certe opere di d'A. per il teatro, p. es. nella *Francesca* e nel S. *Sebastiano*, le didascalie raggiungano un effetto artistico singolare e a volte superiore a quello del dialogo stesso.

di trasposizioni, di allusioni, di imitazioni, intende conseguire il massimo di suggestività. I « belli arredi », i costumi, le stoffe, i falsi gioielli e le false armi, tutti gli artificî del palcoscenico hanno ormai almeno tanta importanza quanta ne hanno le *dramatis personae*: l'ambientazione esteriore e per così dire lo stesso giuoco delle luci artificiali acquista agli occhi del drammaturgo importanza maggiore della caratterizzazione psicologica dei suoi personaggi.

La crisi della parola operata dalla musica si accentua quindi in quest'altra crisi operatâ dalla scenografia. Così potrebbe grosso modo schematizzarsi questo passaggio, questa involuzione: dalla pura espressione lirico-verbale alla ricerca della musicalità fine a se stessa; dalla musicalità alla ricerca dell'effetto cromatico, coreografico, in una parola scenografico. In altri termini: dalla poesia al teatro, al dramma; dal dramma al melodramma; dal melodramma al balletto, al mimodramma (s'intende, e ci preme farlo rilevare, che l'indicazione di tali successive trasformazioni è qui fatta in base ad una valutazione della sostanza, del contenuto teatrale di quelle opere, e non da un punto di vista meramente formale).

Fatalmente, una volta indirizzatosi per quella strada, il teatro dannunziano non poteva che sfociare nella pantomima cinematografica. Ad esso che, credendo erroneamente di arricchirsene, aveva voluto invadere campi riservati ad altre espressioni d'arte, non restava ormai che annullarsi, negare se stesso per tentare di rinascere appunto nel cinematografo (e vedremo poi se tale rinascita fosse possibile o non, data la natura dell'arte dannunziana e la concezione che a quei tempi si aveva del cinema). Tutte quelle ricerche di « effetti » estranei alla pura espressione drammatica lo avevano dissolto: il drammaturgo sublime, che aveva spinto alle più esagerate ed esasperate possibilità quell'espressione, era ormai pienamente maturo per la « settima arte ».

È dunque in questa fase di dissoluzione del suo teatro che si innesta l'interessamento di d'Annunzio per il cinema: vedremo fra poco che il suo primo fruttuoso incontro con esso fu proprio al tempo del *S. Sebastiano*, a Parigi, quando il Poeta era sotto la suggestione dei balletti russi di Diaghileff, che entusiasmarono non soltanto la *Ville-lumière*, ma l'intero mondo intellettuale dell'occidente; e vedremo, significativa coincidenza, il Poeta intento al suo primo originale lavoro cinematografico, il « soggetto » di *Cabiria*, proprio mentre (verso la metà del dicembre 1913) cadeva, sulle scene di un teatro parigino, il suo ultimo

originale lavoro drammatico, la tragedia intitolata nel testo francese *Le Chèvrefeuille* ed in quello italiano *Il ferro*.

Del resto, non mancarono allo stesso immaginoso creatore di *Cabiria* occasioni per manifestare il proprio pensiero in rapporto alla trasformazione da noi accennata della sua opera teatrale ed, in genere, al fenomeno indiscutibile di una rapida evoluzione (o involuzione?) del teatro. Il Poeta che con tanto apollineo entusiasmo aveva detto: « la parola è tutto », il drammaturgo dalla forma più doviziosa, dall'eloquenza più adorna, il creatore dei più abili e sontuosi artificî verbali, non mancò di rappresentarsi il nuovo stato di cose, di riconoscere le poche conquiste e le molte perdite della sua arte. Ma vi fu sempre, nelle sue parole a questo proposito, una certa segreta e virile malinconia, come di chi si addolori per un'offesa recata ai suoi ideali più cari, per un sacrificio cui egli abbia dovuto sottoporre la sua più intima spiritualità.

« Certo, — ebbe a dichiarare d'Annunzio al corrispondente da Parigi del *Corriere della Sera* in un'interessante intervista pubblicata il 28 febbraio 1914, e quindi nell'imminenza del clamoroso « lancio » commerciale di *Cabiria* (8) — certo, v'è una crisi della « parola » nel teatro, e v'è un predominio della musica sempre più largo. I migliori spettacoli recenti — quelli in cui si manifesta una qualche ricerca nuova — non sono se non azioni mimiche accompagnate dalla sinfonia e talvolta dal coro. Assistiamo a una improvvisa esaltazione del senso ritmico. Sembra che ritorni fra noi l'imagine di quel Frinico il quale si vantava di aver nello spirito tante figure di danza « quante onde solleva una notte procellosa, durante l'inverno, sul mare ». Dalle mille figure della danza e dalla potenza dei motivi musicali nasce una forma nuova di dramma che riesce a suscitare talvolta nello spettatore la più intensa delle commozioni. I personaggi sono lontani, così che qualunque contatto con essi ci sembra impossibile come con i fantasmi; ma la sinfonia rischiara il fondo reale che li produce.

« Qualcosa di simile è l'oggetto d'una meditazione in alcune pagine del mio libro *Il Fuoco* accese di presentimento. La musica, per mezzo dei suoi motivi, ci dà il carattere di tutti i fenomeni dell'Universo nella

---

(8) L'intervista è intitolata: *A colloquio con d'A.*: *Una forma nuova del dramma - L'attrazione al cinematografo - Cabiria - Nuovi lavori;* è datata da Parigi, 27 febbraio (1914) e non è firmata. La si trova anche riportata in C. ANTONA TRAVERSI: *G. d'A - Curriculum vitae*, vol. 2° (1910-1914), Casa del Libro, Roma, 1934.

loro intima essenza. La formazione, la direzione, la modificazione di questi motivi sono comparabili alla creazione del dramma; e il dramma, rappresentato dai mimi e dai danzatori, non può essere compreso senza il soccorso di questi motivi musicali, così formati, diretti, svolti. Si sa che la strofe nella sua origine primitiva era una cornice destinata ad essere riempiuta da una serie ben composta di movimenti corporei, formanti una specie di quadro animato, al quale la melodia comunicava la pienezza della vita. Ora, in questa nuova forma di dramma, per quale gioco misterioso il poeta equilibrerà la parola con la mimica e con la sinfonia? Ecco il problema che oggi appassiona più di un artista, e affatica anche me. Nella ricerca bisogna ricordarsi che il concetto musicale perde la sua purità primitiva quando divien dipendente da rappresentazioni *estranee*, in sè, al genio della musica. Anche bisogna ricordarsi che sentimenti, passioni, luoghi, persone, costumi e altre particolarità esterne non sono — per il poeta — se non segni da interpretare e che questi segni non han senso se non nei loro rapporti e nelle loro gerarchie. L'arte s'allontana dalla natura, per creare tipi impreveduti di bellezza. Sul fianco dell'Acropoli ateniese, che domina il Teatro di Diòniso, v'è un muro nudo, d'una nudità sublime, che sembra fatto per le apparizioni di domani. L'ho sempre nella memoria ».

Concetti non nuovi, questi, nel pensiero dannunziano, se in parte li troviamo già espressi, e quasi negli stessi termini — come del resto anche qui è ricordato — nel *Fuoco* che fu composto, come tutti sanno, negli ultimissimi anni dell'altro secolo. Ma di nuovo in queste parole rileviamo come, per l'Imaginifico, può essere anche in qualche modo sublime la nudità del telone bianco, la tersa purezza dello schermo, se la fantasia del Poeta, di un qualunque artista, vi faccia rivivere per la gioia degli occhi e dello spirito un mondo lontano o un chimerico mondo di sensazioni, di pensieri, di aspirazioni.

Ora davvero il Poeta, che si vantava di comprendere e di penetrare, come egli diceva, « i misteri fecondi del silenzio » e che vedeva nello schermo un campo vergine e ricco di ogni possibilità per le creazioni della fantasia, era — benchè a suo modo — spiritualmente, intimamente maturo per il cinematografo. A suo modo, perchè vedremo come egli intendesse la nuova forma d'arte.

* * *

È un'impresa assai ardua, se non addirittura impossibile, tentare di stabilire con esattezza quale fosse il primo contatto di d'Annunzio col mondo cinematografico: anche perchè tale contatto può aver avuto varia natura: può essere stato cioè un incontro suggerito da pura curiosità tecnica, oppure un affare commerciale, oppure un vero e proprio interessamento di artista a un nuovo mezzo d'espressione, con precise finalità di creazione.

I molti biografi del Poeta hanno scarsi cenni a questo proposito, non essendo l'argomento fra i più appariscenti ed attraenti di quella vita straordinaria: si limitano di massima a qualche allusione all'opera prestata da d'Annunzio per il film *Cabiria*. Ma anche quei pochissimi (9) che, per una ragione o per l'altra, hanno trattato più particolarmente la questione, non ci forniscono dati concordanti e comunque attendibili su quel « primo incontro ».

Infatti, tanto l'Antongini che il Soro fanno risalire al 1911 e cioè al tempo del primo contratto con la Casa Ambrosio di Torino — contratto che fu stipulato a Parigi, dove allora il Poeta risiedeva — l'introduzione dell'Imaginifico nel mondo della nuova arte.

Invece, benchè, ripetiamo, sia difficile almeno per ora stabilire con assoluta precisione quando e come avvenne la presentazione fra il

---

(9) Solo Tom Antongini nel suo enorme ma così impreciso libro sulla *Vita segreta di G. d'A.* (Mondadori, Milano, 1938) dedica a « D'Annunzio e il cinematografo » un intero capitoletto (da p. 171 a p. 191) in cui racconta, con eccessiva ricerca del « colore », alcuni aneddoti relativi alla collaborazione prestata dal Poeta alla « settima arte » e in primo luogo, si capisce, al capolavoro pastroniano, a proposito del quale fa qualche gustosa rivelazione, venendo poi a concludere con talune innocenti indiscrezioni sulle preferenze del suo biografato in fatto di attori e di vecchi film di Case americane, francesi, tedesche e russe.

E, di particolare sull'argomento, non conosciamo d'altro che il breve capitolo, del resto pochissimo interessante, che gli dedica, trattandolo solo da un punto di vista fra l'aneddotico e il giudiziale, l'avvocato Francesco Soro nel suo volume *Splendori e miserie del cinema* (Milano, Consalvo, 1935). In occasione della morte del Poeta, il Soro ha anche pubblicato nella rivista « Cinema » (fasc. 42, del 25 marzo 1938-XVI) un articolo dal titolo *L'opera cinematografica di d'Annunzio*, succinto ma folto di utili notizie. Ci sono poi da confrontare le recensioni vecchie e nuove su *Cabiria* 1913 e sulla riedizione 1931, nonchè i riferimenti incidenatli che s'incontrano in qualche articolo di critica o di storia del cinematografo.

Poeta ed il Cinema, bisogna far risalire per lo meno al 1909 tale presentazione. Troviamo nel *Curriculum vitae* dannunziano a cura di Camillo Antona Traversi (10), fra le notizie giornalistiche dell'anno 1910, la preziosa informazione della pubblicazione in alcuni giornali francesi del seguente telegramma ricevuto da Milano:

« *Milan, 15 juillet* - Le Tribunal civil de Milan vient de condamner, par contumace, Gabriele d'Annunzio à la restitution avec interêts d'une somme de 12.000 fr., avancée par une Compagnie de films cinématographiques, avec résiliation de contrat et paiement des frais du procès.

« La Compagnie cinématographique avait, au mois d'avril, signé avec d'A. un contrat, aux termes duquel l'écrivain s'engageait, *à partir d'avril 1909*, à fournir six pièces dans l'année, au prix de 2.000 fr. l'une, avec un interêt de 10 % sur les films vendus. Une avance de 12.000 fr. fut faite à d'A., mais, après un an, aucune pièce n'étant encore été livrée, etc. ».

A prescindere dal valore giudiziario o meramente biografico della notizia, c'è qui d'interessante al nostro scopo da rilevare che già dall'aprile del 1909 d'Annunzio era legato da regolare contratto (a voler prestar fede, s'intende, ai dati forniti in quella comunicazione della stampa francese e del resto facilmente riscontrabili) con una Casa editrice di pellicole cinematografiche verosimilmente di Milano. E che quindi la sua conoscenza del Cinema deve farsi risalire *almeno* a quella data. C'è poi da sottolineare, come cosa molto notevole per quell'epoca l'importo del corrispettivo promesso per ciascun « soggetto »: duemila franchi erano una rispettabile cifra nel 1909 e per di più in questo caso l'intera retribuzione per la produzione di tutto un anno veniva pagata anticipata, senza dire degli interessi sulla vendita. D'Annunzio era già abituato alle cifre grosse, ma il Cinema cominciava soltanto allora ad attrarre l'attenzione della gente con i suoi stipendî e i suoi compensi favolosi.

E torniamo al nostro assunto. Nell'intervista, già citata, apparsa nel *Corriere della Sera* del 28 febbraio 1914 lo stesso Poeta così ricordava come e quando si era sulle prime lasciato sedurre da « quella cosa fragile e trepidante che si chiama pellicola cinematografica »:

« Or è parecchi anni, a Milano, fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una nuova estetica del movimento.

---

(10) C. ANTONA TRAVERSI: *op. cit.*, vol. 1° (1863-1910). Casa del Libro, Roma, 1932, pp. 181-182.

Passai più ore in una fabbrica di *films* per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama « trucchi ». Pensavo che dal cinematògrafo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il « meraviglioso ».

Lasciamo stare le ragioni di quella visita e gli apprezzamenti sulla nuova arte-industria, che torneremo a studiare particolarmente in seguito. Notiamo qui semplicemente che, se, nel 1914, d'Annunzio sente di dover dire « *parecchi* anni or sono » riferendosi al suo primo incontro col cinematògrafo, ciò vuol dire evidentemente che esso doveva risalire quanto meno a cinque o sei anni prima del 1914.

Tutto dunque — e soprattutto il contenuto concorde delle due nuove testimonianze da noi addotte — lascia supporre che quel fatale primo incontro avvenisse, precisamente in Milano, nella primavera del 1909 e quindi esattamente un anno avanti la partenza del Poeta per il volontario « esilio » in terra di Francia: e certo furono le fortunose vicende che precedettero e determinarono l'esilio ad impedire per allora al Poeta di attendere ad una concreta attività nel campo dell'« arte veloce » — come egli ebbe a definirla — e di adempiere alle obbligazioni di quel suo primo contratto. Ma probabilmente non furono a ciò estranee le piatte e solo commerciali pretese dei produttori, nonchè i gusti del pubblico, che il Poeta qualificava « esecrabili ».

Del resto, lo stesso Soro (11) asserisce che durante la permanenza alla « Capponcina », durata — come si sa — dal 1908 al '10, non mancarono tentativi, soprattutto da parte della Casa Ambrosio di Torino che per la prima, secondo il Soro, ne ebbe l'idea, per cercare con ogni mezzo d'intavolare trattative dirette con il solitario Poeta allo scopo d'indurlo a permettere la riduzione in film delle sue opere: tentativi per allora destinati a fallire, data la felice attività creatrice letteraria e teatrale di d'Annunzio in quel periodo.

Possiamo dunque concludere — specialmente in base alla notizia di quella prima visita ad un laboratorio cinematografico (12) e di quel primissimo contratto, che ci piace considerare fra di loro in un rapporto di causa ad effetto, — che, se la pura e semplice scoperta da parte di

(11) Nell'articolo già citato apparso nella rivista *Cinema*.

(12) Quella visita, come vedremo, gli dette modo di tentare personalmente un originale « esperimento » di tecnica del trucco, rimasto senza conseguenze.

d'Annunzio della nuova invenzione risale certo ai primi anni del secolo, il suo incontro voluto ed efficace con essa risale almeno al 1909 e cioè proprio ai più remoti anni della divulgazione in Italia di quel nuovo mezzo d'espressione artistica per le folle, quando ancora il disinteresse ed anzi la sfiducia generale, e degli intellettuali e del pubblico, tacciava di volgarità quella nuova forma di spettacolo.

E in questo possiamo scorgere ancora una volta la pronta attenzione del Poeta ad ogni nuova invenzione: senza dubbio a quell'interessamento dovette contribuire la sua innata e tanto decantata curiosità per ogni arte, per ogni tecnica, per ogni innovazione: « non io fui vinto da cavalieri, non da fanti, non da navi: ma da una novissima forza che scaglia dardi per gli occhi ». Queste parole, con cui terminano le « note all'azione » di *Cabiria*, ben possono distogliersi dal loro proprio ed originario significato ad esprimere invece l'attrazione operata dalla « settima arte » sul Poeta.

È chiaro però che in quei lontani anni d'Annunzio non poteva pensare con serî intendimenti artistici al cinema, non solo perchè questo disponeva ancora d'una tecnica appena rudimentale, ma anche perchè, come abbiamo già visto, la sua mente era in quel tempo occupata da altri fantasmi, la sua arte non era ancora matura per il cinema stesso, ed anche perchè il troppo rapido industrializzarsi e commercializzarsi di quest'ultimo dovette preoccuparlo e spiacergli per la *deturpazione* che attraverso di esso sarebbe derivata alle proprie opere. « I fabbricanti — dirà più tardi, nell'intervista del 1914 — i fabbricanti ad ogni tentativo insolito oppongono l'esecrabile « gusto del pubblico ». Il gusto del pubblico riduce oggi il cinematografo a una industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro. Io stesso — per quella famosa carne rossa che deve eccitare il coraggio dei miei cani corsieri — ho lasciato cincischiare in *films* alcuni dei miei drammi più noti ».

* * *

Queste ultime parole si riferiscono evidentemente al contratto stretto da d'Annunzio nel 1911 con la Casa torinese di Arturo Ambrosio.

Abbiamo visto come già precedentemente — al tempo della dimora del Poeta in quella specie di museo quattrocentesco fastoso e originalissimo che fu la bella villa di Settignano detta la « Capponcina » — il solerte ex-commerciante di apparecchi di ottica e di fotografia, improvvisatosi produttore cinematografico, tentasse di accaparrarsi, per confe-

rire un certo lustro alla sua nascente industria, la collaborazione dell'autore delle *Laudi*: e come, a seguito di un complesso di ragioni che non è qui il caso d'indagare, quel tentativo fosse per allora fallito anche nei suoi più modesti intenti, di strappare cioè a d'Annunzio l'autorizzazione a ridurre in film talune delle sue opere. Come poteva aderire a tale sacrilega proposta colui che in quel tempo e in quella villa ritrovava « senza sforzo i costumi ed i gusti d'un signore del Rinascimento » e che, dopo la scomparsa del Carducci, si sentiva acclamare « vate d'Italia »? Come poteva abbassarsi al cinematografo colui che intendeva e sperava di dare un'impronta nuova al teatro che certo gli riservava altri trionfi?

Quale malevolo potrebbe insinuare che l'interessamento di d'Annunzio per il cinematografo fu direttamente proporzionale al suo bisogno di denaro, poichè ad esso il Poeta sembrò ricorrere solo quando i suoi ben noti dissesti finanziarî ve lo costrinsero. A parte che, documenti alla mano, non sarebbe difficile dimostrare che ciò non è stato vero in tutti i casi, noi preferiamo riconoscere in quell'attrazione dell'Imaginifico alla « settima arte » il risultato di un interessante processo spirituale, cui abbiamo già accennato, il prodotto, di natura schiettamente estetica, di tutto un complesso di suggestioni e di trasformazioni operatesi nell'intimo della sua arte teatrale.

Fu dunque a Parigi, dove la cinematografia godeva già di una certa lusinghiera popolarità e dove in quegli anni gli ambienti intellettuali erano ammaliati dalla grande novità dei balletti russi, che riuscì all'Ambrosio di concludere il tanto sospirato contratto, soprattutto grazie all'intercessione di Ida Rubinstein, che del Poeta fu grande ammiratrice, interprete ed amica.

Già con la sola promessa della sua produzione letteraria e particolarmente teatrale in lingua francese (*Le martyre de Saint Sébastien*, nell'interpretazione appunto della Rubinstein, era annunciato per la primavera di quell'anno 1911) d'Annunzio si era conquistato anche lui quegli ambienti, nonchè molte delle donne che li frequentavano, e doveva anzi esercitare sempre più il suo fascino sulla malleabile società parigina. Il « Mistero » andò dunque in scena il 22 maggio di quell'anno al Teatro dello Châtelet. Dietro invito telegrafico della Rubinstein e dello stesso Poeta, si era recato a Parigi per assistere alla straordinaria « prima » anche Arturo Ambrosio, il quale due soli giorni dopo, il 24 maggio 1911, poteva far ritorno a Torino portandosi in tasca il contratto concluso con d'Annunzio, e firmato quel giorno stesso, per la riduzione

in film dei capolavori del divino Ariel. Tom Antongini ha raccontato — aggiungendovi un gustoso aneddoto — la « storica » colazione intima all'Hôtel Continental di Parigi, cui egli pure assistette ed al termine della quale d'Annunzio potè strappare al d'Ambrosio un contratto di ben quattromila lire (a duemila le riduce erroneamente l'Antongini) per ogni soggetto tratto dalle sue opere. Durante quella colazione, « il contratto del 1911, se non proprio firmato, fu definito nelle sue linee generali, e d'Annunzio fu forse il più soddisfatto dei contraenti ».

Con questo contratto (13) Gabriele d'Annunzio, dietro corrispettivo di lire quattromila (che, nel 1911, costituivano una somma ritenuta interessantissima, pagandosi allora un soggetto cinematografico due o tremila lire come massimo) per ogni soggetto consegnato, cedeva alla Società Anonima Ambrosio di Torino « il diritto di riproduzione e rappresentazione cinematografica delle sue opere *La fiaccola sotto il moggio*, *La figlia di Jorio*, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, e di altre tre opere da scegliersi fra la sua produzione letteraria fino a quel giorno (24 maggio 1911) pubblicata ». Lo stesso d'Annunzio « si impegnava di consegnare — entro diciotto mesi — ciascun soggetto sceneggiato e la relativa descrizione del film per la *réclame* » e ancora « di arrecare personalmente o di permettere che fossero arrecati ai medesimi soggetti le varianti necessarie alle esigenze dell'industria cinematografica ». La seconda parte del contratto concerneva la produzione avvenire specificamente cinematografica del Poeta, il quale appunto « per il periodo di mesi otto dal giorno del contratto si impegnava a non cedere ad altri *soggetti cinematografici nuovi* (cioè non tratti dalle sue opere letterarie già pubblicate); e, trascorso detto periodo di otto mesi, si impegnava ad offrire alla Casa Ambrosio prima che ad altri i soggetti cinematografici nuovi che esso Sig. d'Annunzio avesse creato ».

Ma sembra che, una volta firmato il famoso contratto, l'Imaginifico più non se ne curasse e che, delle riduzioni fatte per lo schermo delle sue opere si occupasse « assai meno — scrive l'Antongini — di quanto un compositore celebre suol curarsi delle ariette di una sua opera suonate dagli organetti che girano per i villaggi ». Sta di fatto che le « sceneggiature » delle sei opere dannunziane e le « descrizioni di ciascun film per la *réclame* » non furono mai più scritte dall'autore, bensì, col con-

---

(13) Ricaviamo le notizie che seguono dal volume e dall'articolo, già citati, dell'avv. Francesco Soro.

senso di questi, da Arrigo Frusta che altri non era se non l'avvocato Augusto Ferraris, scrittore e poeta piemontese, allora « Capo dell'Ufficio Soggetti » della Casa Ambrosio; la quale naturalmente produsse e fece proiettare, durante gli anni 1911 e 1912, i seguenti film: *La fiaccola sotto il moggio* (con Umberto Mozzato, Mercedes Brignone ed Elena Makowska), *La figlia di Jorio* (protagonista: la Calderari), *Sogno d'un tramonto d'autunno* (protagonista: la Makowska), *L'innocente* (una delle più belle produzioni dell'Ambrosio, interpretata da Fernanda Negri-Pouget e da Febo Mari), *La Gioconda* (interprete la Makowska) e *La Nave* (protagonista ancora la Calderari).

Pare che il Poeta non volle mai vedere e neppure sapere in qual modo i soggetti ricavati dalle sue già famose opere fossero interpretati e realizzati: « ho lasciato cincischiare in *films* alcuni dei miei drammi più noti ». « Solo dieci anni dopo — è l'Antongini che racconta — in un cinema di Fiume dove si proiettava una di quelle riduzioni, doveva capitare al Comandante, per pura combinazione, di essere presente. Il film proiettato era precisamente la prima realizzazione cinematografica del romanzo: « *La Leda senza cigno* ». Il Poeta si sbellicò dalle risa dal principio alla fine, tanto lo spettacolo gli sembrò fanciullesco e caricaturale. Fu questa la sola e unica volta che d'Annunzio assistette alla proiezione di un film tratto da una sua opera ».

Quella *Leda* fu prodotta nel 1916 dalla Casa Ambrosio insieme con una seconda edizione de *La Gioconda*, interpretata anche stavolta dalla Makowska e da Mercedes Brignone. Ma quando, in quello stesso anno, l'Ambrosio, in collaborazione con la Caesar Film di Roma, si sentì autorizzata a fabbricare ed a pubblicare una ripresa de *La figlia di Jorio*, d'Annunzio volle insorgere giudizialmente contro questa illegittima riedizione cinematografica della sua favola pastorale. Ricorda il Soro che tale riedizione fu realizzata con l'interpretazione della famosa contessa Saffo e di Mario Bonnard e che le due Case produttrici, affinchè essa riuscisse artisticamente perfetta, in rapporto, s'intende, ai tempi e ai mezzi tecnici allora a disposizione, avevano avuto l'idea di chiamare a collaboratori i due, più che amici, fratelli di d'Annunzio, ambedue figli di quell'Abruzzo che il film intendeva esaltare e dove sarebbero state girate le scene e soprattutto gli « esterni » più importanti: Edoardo Scarfoglio e Francesco Paolo Michetti. Lo Scarfoglio avrebbe dovuto provvedere alla « sceneggiatura » ed il Michetti curare la scenografia. In realtà, di questa auspicata preziosa collaborazione non se ne fece

nulla, ma il film, dopo molti strombazzamenti pubblicitarii e qualche piacevole banchetto, fu fabbricato e pubblicato lo stesso.

Benchè fosse in quel periodo estremamente impegnato nella sua intensa attività di combattente della Grande Guerra, d'Annunzio credette allora di dover far valere le sue ragioni; e pertanto, ritenendo che con le prime edizioni del 1911 e 1912 ogni diritto della Casa Ambrosio, relativo al contratto del maggio 1911, dovesse intendersi esaurito, evocò la Casa Ambrosio e la Caesar Film davanti al Tribunale di Torino per far dichiarare la illegittimità della riproduzione cinematografica e la contraffazione della sua opera. Però la causa non fu portata a termine, perchè si giunse ad un'amichevole transazione. E così — conclude il Soro — « il piacere di veder d'Annunzio discutere in Tribunale fu purtroppo negato alla magistratura ed agli avvocati di Torino ».

Ultima conseguenza del contratto del 1911 e dei rapporti fra il Poeta e l'Ambrosio fu la seconda edizione cinematografica della tragedia *La Nave*, che la Società torinese allestì nel 1919-20, questa volta di pieno accordo col Comandante, il quale anzi incoraggiò l'idea ed indicò come protagonista la Rubinstein, esprimendo altresì il desiderio che la direzione artistica venisse affidata al suo Gabriellino. E questi, già noto come attore, si cimentò così per la prima volta come regista cinematografico, sotto la guida di Arturo Ambrosio, di cui era da parecchio tempo intelligente collaboratore. Il Comandante, che allora si trovava a Fiume, non si occupò direttamente e personalmente dell'esecuzione del film, ma fu largo di consigli al figlio, che volle e trattenne qualche tempo presso di sè nella « Città di Vita », e si recò anche spesso a Venezia, dove si giravano le principali scene. Di questa sua cooperazione restano alcuni appunti e qualche lettera indirizzata allora all'Ambrosio (14).

* * *

Nel contratto, sopra ricordato ed illustrato, del 24 maggio 1911 con la Società Ambrosio era contenuta, come abbiamo visto, una clausola, secondo la quale Gabriele d'Annunzio « per il periodo di mesi otto dal giorno del contratto si impegnava a non cedere ad altri soggetti cinematografici nuovi (cioè non tratti dalle sue opere letterarie già pubblicate);

(14) Quando, finalmente, si potrà pubblicare una completa raccolta delle lettere di d'A., si vedrà che non sono pochi i documenti epistolari relativi all'opera da lui prestata per il cinema.

e, trascorso detto periodo di otto mesi, si impegnava ad offrire alla Casa Ambrosio prima che ad altri i soggetti cinematografici nuovi che esso Sig. d'Annunzio avesse creato ».

Ma nè durante gli otto mesi previsti dal contratto, nè dopo quel termine, il Poeta — preso com'era dai suoi svariati successi parigini — avvertì il bisogno di scrivere « canovacci originali », come allora si diceva, per il cinema, fino a che nell'estate del 1913 egli non vi fu indotto dalle insistenti preghiere e dalle tentatrici offerte fattegli dalla nuova Casa cinematografica torinese Itala Film.

Da quella clausola contrattuale d'Annunzio, nella sua lealtà di contraente, si dovette allora sentire in certo senso, e moralmente più che giuridicamente, vincolato: cosicchè l'8 settembre 1913 da Arcachon, dove in quel tempo si trovava, scrisse a Torino ad Arturo Ambrosio per « domandargli di liberarlo da questo obbligo, che in pratica per lui aveva scarsissimo valore: confidava nella sua liberalità e nella sua lealtà, e fin d'allora lo ringraziava cordialmente ». Ed aggiungeva, per addolcire la pillola, queste parole: « Forse, qualora il mio assiduo lavoro me lo consenta, farò qualche esperimento, al quale gioverebbe l'intiera libertà. So che la Sua Casa s'è ingrandita ed ha moltiplicato ed affinato i mezzi d'arte nell'esecuzione. Per ciò è probabile che un giorno o l'altro ci possiamo ritrovare. Io, da parte mia, ne sarò lieto ».

Avendo la Casa Ambrosio sùbito aderito al desiderio del Poeta, egli, sentendosi ormai completamente libero, potè mettersi d'impegno, benchè dietro molte sollecitazioni, a lavorare alla sceneggiatura per quel grandioso film che fu poi *Cabiria*. Ma vediamo con ordine come andarono le cose, sulla scorta delle notizie forniteci dall'Antongini, il quale delle trattative intercorse con l'Itala Film e per essa con Giovanni Pastrone fu non soltanto testimonio oculare, ma prezioso intermediario.

L'Antongini, che del Comandante più che il segretario nel senso usuale del termine fu il confidente e l'amico, si trovava in quel tempo a Parigi dove dirigeva nientemeno un giornale di mode, pur continuando a prestare al Poeta la sua assistenza, specie in materia di finanze e d'amministrazione. Egli racconta che nel giugno 1913, essendo stato un giorno invitato da d'Annunzio nel suo appartamentino al numero 47 della Avenue Kléber ad una delle tante sedute di bilancio alle quali abitualmente lo convocava per ascoltare il suo parere sul modo come trovar denaro, il Poeta gli comunicò una lettera ricevuta qualche giorno prima. Si trattava di una epistola abbastanza curiosa, che l'Antongini, possedendone ancora l'originale, riporta integralmente, nella quale

i due firmatarii, dopo essersi quasi vergognosamente presentati per « cinematografai », esponevano l'idea di « un progetto di buon profitto e di minimo disturbo » per d'Annunzio « e tale da non recare oltraggio al suo nome ». La lettera, che era stata redatta dal Pastrone e dall'ing. Sciamengo dell'Itala Film di Torino, sortì un magico effetto, perchè, una volta deciso di aderire all'invito in essa contenuto, furono immediatamente iniziate le trattative con il Pastrone, il quale anzi fu convocato espressamente a Parigi. All'Antongini, che gli aveva fissato un appuntamento nel suo ufficio, il Pastrone dichiarò di aver portato a termine una pellicola grandiosa che poteva occupare lo schermo per tre ore e di avere con sè le fotografie di almeno duecento quadri, capaci di dare un'idea completa dell'eccezionale messinscena: e che infine persino le didascalie ed il titolo erano già pronti. « Ma — aggiunse — se, senza modestia, mi sento d'affermare che il mio film è quanto di meglio come tecnica si possa produrre nel campo cinematografico, non posso dire altrettanto nè del titolo nè delle didascalie. Inoltre mi manca il nome di un autore; mi occorre un nome grande, indiscutibile, mondiale. Avrei pensato (questo sarebbe almeno il sogno mio e del mio socio) a Gabriele d'Annunzio. Per questo lavoro certamente poco divertente del rifacimento delle didascalie, e ancor più per la paternità del film che vorrei ornato del suo immenso nome, io sono disposto a sborsare cinquantamila lire ».

La cifra, veramente enorme per quei tempi, sembrò sbalorditiva all'Antongini, il quale seppe condurre in modo tale l'affare che il relativo contratto fu nel più breve tempo regolarmente firmato. Ma proprio allora, a causa della solita pigrizia o meglio lungaggine del Poeta, cominciarono i guai, perchè il Pastrone aveva una premura indiavolata di lanciare il suo film e d'altra parte non intendeva consegnare il vistoso assegno se non a didascalie scritte e a titolo dichiarato, mentre d'Annunzio, che in fondo solo dal miraggio della grossa cifra facilmente guadagnata si era lasciato attrarre, portava la cosa per le lunghe, dimostrando la più grande svogliatezza di mettersi al lavoro.

Finalmente, cedendo alle insistenze dell'Antongini che lo richiamava alla cruda realtà delle sue condizioni finanziarie, nonchè a quelle addirittura assillanti del Pastrone, che si era perfino installato nell'anticamera dell'appartamento dell'Avenue Kléber dove egli abitava, il Poeta, munito delle fotografie portategli dal produttore e delle didascalie già esistenti, si mise al lavoro. E così, in termine di pochi giorni, grazie alla perseveranza tipicamente piemontese di Giovanni Pastrone,

il film, che al suo arrivo a Parigi si chiamava *Trionfo d'Amore* o qualcosa di simile, ebbe in *Cabiria* (nome sonoro, facile, buono per tutti i popoli della terra) il suo titolo glorioso e in Cabiria, in Fulvio Axilla, in Maciste, in Sofonisba e in Massinissa, nel Pontefice Karthalo e nel ricco e sventurato agricoltore Batto, nella nutrice Croessa e nel bettoliere Bodastoret i suoi melodrammatici personaggi dai nomi un po' difficili ma destinati ad una immediata ed insolita popolarità.

La sceneggiatura non fu dunque improvvisata, come qualcuno ha voluto sostenere, ma soltanto sollecitamente approntata, dopo qualche breve tergiversazione. Non si trattava invero di un lavoro troppo agevole e simpatico, dovendosi in fondo comporre un « soggetto » tale da poterlo adattare alla maggior parte dei « quadri » già eseguiti dalla Itala Film; e bisognava naturalmente introdurre al tempo stesso modificazioni ed aggiunte; e riscrivere in bella forma letteraria le didascalie, le « note all'azione », così da conferire all'insieme una certa organica ed estetica consistenza. Si trattò di un duro e forzato lavoro, altro che di improvvisazione. Nè del resto era nella natura di d'Annunzio questa sorta di faciloneria: prima di accingersi ad un determinato lavoro, sia pure di lieve importanza, egli amava riflettere, concentrarsi, e poi consultare libri, raccogliere materiale, scovare dati e documenti, acquistare la massima competenza e certezza sull'argomento da trattare. Ci fu piuttosto, tanto da parte del Pastrone che di d'Annunzio, e per ovvii motivi, l'intenzione di far credere al pubblico che almeno il soggetto di quella « pellicola grandiosa » fosse un prodotto originale e genuino dell'arte del Poeta, mentre in fondo il compito di quest'ultimo fu assai limitato, tanto che egli stesso mostrò sempre una specie di pudore nel ricordare quella sua rigogliosa creatura adulterina, che non amò mai ed evitò persino di vedere, come hanno raccontato Gabriellino e Tom Antongini: nè ci sappiamo spiegare come si lasciasse indurre a raccoglierla nel volume XXV dell'edizione nazionale di tutte le sue opere, insieme con *Parisina* e con *La Crociata degli Innocenti* (15).

---

(15) Di tutto il lavoro di d'A. per *Cabiria* non resterebbe, secondo l'Antongini, che una breve traccia di tre sole pagine, in lingua francese. Tutti sanno invece che esiste anche l'originale completo delle didascalie, di cui una pagina è riportata in bel fac-simile nel volume già citato di F. Soro, e che fu più volte pubblicato ed anche tradotto in altre lingue (francese, inglese, rumeno, ecc.). L'ediz. italiana più nota e più facilmente reperibile è quella curata dalla stessa Itala Film, Torino, 1914: fu riprodotta, come s'è detto, nell'edizione naz. di tutte le opere di d'A. (vol. XXV). Per le altre edizioni, cfr. l'utile biblio-

* * *

Ma prima di vedere più da vicino la produzione, vediamo chi fosse il produttore.

Erano quelli i tempi in cui i rari appassionati del cinema, autentici adepti di una nuova religione, si recavano nelle buie, fumose e graveolenti salette, dove il fruscìo della macchina da proiezione esasperava la monotonia ossessionante dei « commenti musicali », per assistere ad uno spettacolo che ordinariamente consisteva in *una* film principale (la parola conservò da noi il suo originale genere femminile fin dopo la guerra), quasi sempre *una* « dal vero » o un « dramma », seguita dall'immancabile « scena comica finale » nonchè dalla cortese didascalia di prescrizione: *Arrivederci e grazie!* Erano i tempi in cui tutte le donne dello schermo avevano il seno affannosamente palpitante e tutti i personaggi avanzavano verso gli spettatori, fino ai « primi piani », con un'andatura goffa e saltellante o troppo felinamente molleggiata e circospetta o addirittura baldanzosa e a scatti. Erano i tempi in cui le figure umane e le intere scene sembravano a un tratto fuggir via dal quadro illuminato e non si capiva perchè e si restava tremendamente male e quasi quasi veniva voglia di gridare nell'illusione di chiamarle indietro o di farle durare solo un pochino di più, tanto da veder meglio quel particolare, da comprendere meglio il significato di quel gesto. Erano quelli i tempi quando ogni pellicola sembrava, anche nelle sue scene interne, girata sotto la pioggia, il che dava un insopportabile fastidio a qualche spettatore novellino o di passaggio; erano i tempi delle buffe didascalie rettoriche, ampollose, tragicissime.

Ogni spettacolo, specie nei tempi più antichi, durava in tutto e per tutto sì e no venti minuti (la media lunghezza dei film d'allora era dai 500 ai 1.000 metri). Si era tentata, è vero, e qualcuno tentava ancora qualche scorribanda nel regno della fantasia, e non si rinunciava certo a qualsiasi genere di ricostruzione, a qualsiasi « riduzione ». Ma l'arte muta non era ordinariamente che una contraffazione del teatro inteso

---

grafia dell'opera teatrale e cinematografica dannunziana, a cura di Roberto Forcella, in fondo a « Scenario », Numero speciale dedicato a d'Annunzio, fasc. IV, aprile 1938: cfr. anche — sopratutto per le recensioni all'estero — — la bella ed utile bibliografia di Joseph G. Fucilla e Joseph M. Carrière: *D'Annunzio abroad*. 1° e 2° vol., New York, 1935 e 1937.

nella sua accezione più esteriore e banale: si esprimeva con un linguaggio mimico elementare, con troppe pose, troppi sberleffi e troppe gesticolazioni. I primi film italiani, secondo Ettore M. Margadonna, erano « veri e proprî melodrammi visuali » e, per giustificare il gusto d'arte che ne fu alla base, l'intelligente critico richiama persino le parate coreografiche del nostro teatro melodrammatico. Mancava insomma un disinteressato desiderio d'arte, d'espressione autonoma per lo schermo.

Fu allora che cominciò la sua carriera cinematografica l'astigiano Giovanni Pastrone, un semplice ragioniere capitato chissà come negli ambienti cinematografici torinesi, dove presto, abbandonate le aride e noiose questioni amministrative e regalatosi un romantico nome d'arte, Piero Fosco, si dette anima e corpo a formarsi una pratica ed una cultura tecnica in fatto di cinematografia. Aveva un certo gusto e soprattutto molta ostinazione, ma il suo maggior merito consistè forse nel credere fermamente nell'avvenire del cinema come arte. Fino al 1913 e cioè fino al suo capolavoro, produsse una quantità notevole di film, dove non sarebbe stato difficile distinguere attraverso la maniera usuale e convenzionale una certa personalità, un certo desiderio di perfezionamento. Fu quello un utile anzi necessario tirocinio per il giovane *metteur en scène*, che presto fu in grado di poter mirare a mète più alte. Unitosi in società con l'ingegnere Sciamengo, i due coraggiosi piemontesi gettarono le basi di quella Casa produttrice Itala Film che con *Cabiria* seppe creare un'opera che segnò indiscutibilmente il punto di arrivo del lavoro cinematografico di più che quindici anni e che assicurò alla produzione italiana, con un'impronta d'arte, un'assoluta supremazia.

Ideando quel film, Piero Fosco dimostrò di possedere il senso dell'espressione autonoma del cinema, che invece mancava agli altri direttori. Non si può non ammettere che egli ebbe il torto di concepire, già allora, quel genere macchinoso e colossale, destinato in seguito a dar vita a tanti cosiddetti *super-film*, che altro non furono se non lavoroni ibridi, artificiosi ed inutili. Ma bisogna anche riconoscere che, dopo le raffazzonature, spesso grossolane, di opere più o meno letterarie, allora per la prima volta si volle che il soggetto fosse scritto e firmato da un grande autore e, nell'esecuzione del film, si adottarono rigorosi criterî. Dopo i pochi altri filmoni storici della Casa Ambrosio e della Cines, dopo il *Quo vadis?* di Guazzoni, che con i suoi due chilometri di pellicola e le sue 42.000 lire di spese precedette di poco il capolavoro pastroniano nel preparare il terreno al primato della nostra cinematografia, *Cabiria* fu

— è vero — il primo *super-film* costato un intero patrimonio (circa un milione di lire oro), dalla lunghezza eccezionale (risultò di circa tremilaseicento metri; durata della proiezione originale: poco meno di tre ore), e sulla messinscena del quale non si lesinarono mormorazioni e commenti e insinuazioni d'ogni genere, tanto l'impresa pareva arrischiata. Ma Pastrone era mosso da un grande e sincero amore per il cinema, sentiva di avere saldi criterî d'arte da attuare nelle sue realizzazioni (« un uomo colto ed energico che ha uno straordinario istinto plastico » lo definì d'Annunzio), ed aveva ben capito che « un film non è mai troppo caro quando vale più di quel che è costato ». Credeva ostinatamente nel successo immancabile del proprio lavoro e per esso volle ed ottenne la collaborazione del più grande scrittore italiano. Non si curò nè dei mormorii, nè delle rivalità, nè dei gusti del pubblico, nè delle difficoltà tecniche. Lavorò in un autentico stato di grazia creativo.

Ed è proprio nell'idea di ricorrere alla cooperazione di un poeta, di un grande poeta, che noi vogliamo riconoscere la sua geniale volontà di elevare, per la prima volta, a dignità artistica lo spettacolo cinematografico. Per la prima volta l'interessante e disprezzato cinematografo passava, da un regime piattamente industriale, ad un vero e proprio metodo d'arte. Questo il valore di *Cabiria* e questa l'importanza del nome di Giovanni Pastrone (16).

* * *

« Questa volta (oh disonore! onta indelebile!) m'è piaciuto di fare un esperimento diretto. Una Casa torinese, diretta da un uomo colto ed energico che ha uno straordinario istinto plastico, dà un saggio d'arte popolare sopra un soggetto inedito da me fornito ». Così d'Annunzio nella famosa intervista del 28 febbraio 1914; e continuava: « Si tratta d'un disegno di romanzo storico, delineato parecchi anni fa e ritrovato fra le mie innumerevoli carte. Il disegno era troppo ambizioso, e non fu attuato in opera d'arte. Che tremendo sforzo di cultura e di creazione ci voleva infatti per rappresentare, nel terzo secolo avanti Cristo, il più tragico spettacolo che la lotta delle stirpi abbia dato al mondo! Gli eventi e gli eroi sembrano operare secondo la virtù del Fuoco infaticabile. Il

---

(16) Su quell'eccezionale « capo della produzione » che fu il Pastrone, *alias* Piero Fosco, v. specialmente MARIO GROMO: *Ascesa del cinema subalpino (1904-1914)* in « Scenario », A. II, giugno 1933-XI, N. 6, p. 302.

soffio della guerra converte i popoli in una specie di materia infiammata che Roma si sforza di foggiare a sua simiglianza. La Fortuna avversa — come si vede nell'irruzione d'Annibale ''nato in tutt'arme'' — sembra non cancellare ma sì approfondire l'impronta tremenda. La pace — che sarà romana su l'intero Mediterraneo — è ancora un vanissimo nome nella bocca stessa di Quinto Fabio. Simile a quella sua toga rude, l'anima di Roma non è gonfia se non di volontà ostile e intrepida. Nessuna energia naturale eguaglia in ritmo irresistibile la possanza e la costanza dell'Urbe fondata dall'eroe selvaggio in cui lo spirito violento del Marte italico si congiunge all'afflato misterioso della Vesta orientale.

« Qui è il conflitto supremo di due stirpi avverse, condotte veramente dal genio del fuoco ''che tutto doma, che tutto divora, sire possente di tutto, artefice sempiterno''. Per ciò la creatura inconsapevole, che passa incolume a traverso l'ardore dei fati, è nomata *Cabiria,* con un nome evocatore dei demoni vulcanici, degli operai igniti ed occulti i quali travagliano senza tregua la materia dura e durevole. Per ciò è qui la visione dell'isola ardente che la mano erculea della gente dorica sembra aver foggiato nel tipo della compiuta grandezza. La montagna, che fu mistico sepolcro di Empedocle, segna qui il ritmo iniziale: di vita e di morte, di creazione e di distruzione, di splendore e d'oscuramento.

« Casi prodigiosi, straordinarie fortune, fulminee ruine. La virtù dell'uomo pare senza limiti, da che il Macedone ha superato Ercole e Bacco, il semidio e il dio. La forza procede per salti formidabili, belluina e divina, non toccando la terra se non a moltiplicare il suo impeto. La sentenza di Pirro dall'elmetto ornato di corna d'ariete non è se non una parola d'oracolo sospesa sul mondo. ''A chi il retaggio? Al ferro che meglio trapasserà, che meglio taglierà''. Dunque alla corta, larga e aguzzata spada romana.

« Ed ecco, si compie ciò che non mai fu veduto in terra, che non mai fu scritto negli annali: una grande civiltà umana crolla intieramente, d'un tratto, con i suoi idoli mostruosi, con i suoi valori antichi e nuovi, con la sua tristezza e con la sua cupidigia, con la sua volontà di dominio senza pazienza, con la sua smania d'avventura senza eroismo, crolla d'un tratto, come una falsa stella che precipiti non lasciando se non un poco di fumo e di scoria. Il Periplo di Annone, qualche medaglia corrosa, alcuni versi di Plauto: non altro resta del vasto e atroce mondo cartaginese. Le ceneri dei fanciulli arsi nel bronzo insaziato di Moloch furono forse meno labili.

« "Or chi canta le guerre puniche?" dice il finale epigramma di sapore anacreontico, accompagnato dal flauto di Pan. E sole le faville della fiaccola di Eros indòmito ora crepitano nella scia della nave felice (17).

« Si tratta dunque d'una vastissima tela, anzi credo che non ne fu mai presentata di più vasta nè lavorata con più cura dei particolari, con più rispetto dell'archeologia e del carattere storico, con maggiore armonia di movimenti e di aggruppamenti. La Casa editrice ha, senza dubbio, compiuto il più grande e ardito sforzo che sia mai stato fatto in quest'arte. Si tratta di grandi composizioni storiche collegate da una finzione avventurosa che si rivolge al più ingenuo sentimento popolare. E il mio dilettissimo Ildebrando da Parma ha composto (oh disonore!) su *Cabiria* un mirabile poema sinfonico ».

Effettivamente non mancò a quella grandiosa rievocazione storica neppure il sussidio d'una musica originale, considerata come elemento integrante della visione. Ildebrando Pizzetti (Ildebrando da Parma amò sempre chiamarlo d'Annunzio) compose per essa la « *Sinfonia del fuoco* » per soli, coro e grande orchestra, che fu eseguita durante la scena del tempio allo scopo di animare il « terribile » episodio del rito di Moloch. Le parole attribuite al Pontefice Karthalo (18) furono cantate da un baritono, e per il commento musicale degli altri quadri venne adattata musica del repertorio teatrale. Sembra che tanto la composizione del maestro Pizzetti quanto il restante « commento musicale » produssero la migliore delle impressioni sul pubblico che assistette alle proiezioni: fu questo un primo, parziale e incosciente tentativo di sonorizzazione?

Ma non soltanto alla malìa della musica fu affidata la buona riuscita del film. Esso fu tecnicamente un capolavoro e nella sua lavorazione furono introdotti dal regista sistemi che riscossero subito la più larga simpatia e furono presto imitati anche dagli stranieri.

Abbiamo già detto che, mentre la lunghezza media delle pellicole a quei tempi era dai 500 ai 1.000 metri (tanto che *Quo Vadis?* di Guaz-

---

(17) Fin qui e dalle parole « il più tragico spettacolo che la lotta delle stirpi, ecc. » questo brano non è che la riproduzione di quella specie di introduzione senza titolo che si trova premessa al testo pubblicato delle didascalie di *Cabiria*.

(18) Nel testo delle didascalie c'è, come si sa, una « Invocazione a Moloch » che consta di strofette ternarie cantate alternatamente dal Pontefice e dal coro.

zoni aveva, nella stesso anno 1913, stabilito un primato con i suoi 2.000), il film di Pastrone risultò di oltre 3.500 metri, cosa strabiliante per il buon pubblico d'allora, che lesse nei giornali « la rappresentazione di questa film durerà ben tre ore ».

Quanto alla messinscena, le mastodontiche ricostruzioni di legno e di cartapesta negli stabilimenti dell'Itala Film a Torino non mancarono di suscitare apprensioni e critiche o, da parte dei fanatici del cinema, sperticate esaltazioni. Gli *esterni* furono tutti girati sul posto, dalla Tunisia alle Alpi, e con estrema meticolosità, con assoluto rigore d'arte: basti dire che fu fatta ripetere per undici volte di seguito la scena dell'incendio scatenato nell'accampamento del re di Cirta, Siface, alleato dei Cartaginesi e rivale di Massinissa. Questa scrupolosa cura oggi non susciterebbe nessuna sorpresa, nessuna ammirazione; ma bisogna pensare che allora i produttori erano soliti fabbricare e lanciare in media tre film al mese. Bisogna tener presente che *Cabiria* fu girato nel secondo semestre del 1913 e riveduto e condotto a termine nell'invernata fra il 1913 e il '14, quando cioè la produzione italiana era così forte, sicura, esclusiva sul mercato mondiale che i nostri film si vendevano all'estero « a scatola chiusa »: di modo che molte « sconce buffonerie » — come le definiva d'Annunzio — venivano esportate all'estero assieme a cose pregevoli, mentre le Case editrici e i « capi della produzione » si raffermavano nella convinzione che non valesse la pena di mettere a rischio quel facile primato e quei comodi affari per il gusto di « far dell'arte » nel cinematografo.

I mezzi tecnici erano ancora molto limitati: *Cabiria* fu ripreso, in tutto, con 12 lampade di 100 *ampères* l'una. Ma in occasione della sua fabbricazione furono per la prima volta introdotte dal Pastrone importanti risorse e trovate, che fecero grandemente progredire la tecnica della ripresa cinematografica. Il film presenta il primo esempio accertato di presa con « carrello », innovazione indubbiamente dovuta alla genialità dell'astigiano: e vi troviamo, come naturale conseguenza, l'introduzione del passaggio dal « campo lungo » al primo piano senza interruzione del quadro. Compaiono per la prima volta in *Cabiria* la panoramica largamente usata, l'impiego artistico delle luci artificiali per realizzare effetti atmosferici, ed un logico e funzionale giuoco dei primi piani che qui non servono, usati a ripetizione come nei film contemporanei di soggetto moderno, a creare l'ossessione del volto della « stella » nel pubblico, specie maschile, degli ammiratori. Persino la variazione del ritmo del montaggio con effetti di emotività (quello che

sarà poi il famoso « finale alla Griffith ») trova qui dei precedenti, specie nell'episodio del mancato sacrificio e del ratto della bambina, nonchè in quello, proprio al termine dell'azione, in cui la protagonista nuovamente riesce a scampare all'orribile morte (19).

Il film fu dignitosamente interpretato da Italia Almirante-Manzini (la protagonista), da Lydia Quaranta, dall'attore Gemelli, da Bartolomeo Pagano (il famoso *Maciste*), dal Mozzato, da un numeroso complesso di attori di secondo piano e da una quantità incalcolabile di comparse. L'interpretazione riuscì, dati i gusti e le esigenze dell'epoca, abbastanza soddisfacente e l'impiego delle masse nei vari movimenti e nei grandi quadri coreografici fu condotto con abile occhio pittorico, a tal segno che qualcuno ha potuto parlare dei « sontuosi affreschi di *Cabiria* ».

Nella sua forma definitiva il lavòro pastroniano risultò appunto una spettacolosa visione, la cui azione, impossibile da seguire in ogni particolare, comprendeva circa un centinaio di episodî, attraverso un'incessante successione di quadri svariatissimi. Gabriele d'Annunzio aveva voluto innestare il romanzo di Cabiria e dei suoi salvatori ad avvenimenti e a costumi tratti dalla storia con fedeltà scrupolosa. Esatte sono le rievocazioni del mercato di Cartagine, della « stia » dove i bambini destinati al sacrificio venivano mantenuti in una forma di vita delle più gradevoli, del tempio del Dio Moloch con i barbari sacrifici delle innocenti vittime. Ed altri quadri furono pure rievocati dal Poeta con storica fedeltà: Annibale sulle Alpi, gli amori di Sofonisba e di Massinissa, la rivalità fra questo re e l'usurpatore Siface, l'assedio di Siracusa con l'incendio della flotta romana, l'assedio di Cartagine. E nemmeno basta: chè sono anche ispirati alla storia i quadri del campo di battaglia di Asdrubale, del saccheggio della capitale cartaginese, del suicidio di Sofonisba alla presenza della Corte, del ritorno della flotta di Roma dall'Africa.

Inscenata con così grandi e arditi mezzi e distribuita in cinque episodî principali per dare un qualche respiro all'eccezionale lunghezza del racconto, la « visione » intendeva dunque rappresentare l'urto delle due grandi civiltà cartaginese e romana nel terzo secolo avanti Cristo. Fu così non solo il primo lavoro scritto o almeno riplasmato per il cine-

(19) Dice la stessa didascalia: « In Cabiria, già consacrata al dio vorace e ripromessa vivente al sacrifizio differito, non s'adempie il fato del fuoco ».

matografo da un grande artista, ma quello in cui, sfruttando le caratteristiche del nuovo mezzo d'espressione, ricostruzione storica ed ampiezza spaziale e temporale del quadro scenico, veniva evocata sullo schermo tutta un'epoca ed un conflitto epico fra due stirpi in lotta per l'egemonia del Mediterraneo.

* * *

Cabiria fu proiettato contemporaneamente a Torino, dove in gran parte era stato girato, a Milano, a Roma, a Napoli, e all'estero a Parigi, Londra e Nuova York, nella primavera del 1914, quando un tragico domani già si preparava per l'Europa e pel mondo. Le « prime » furono date nelle sale dei teatri (a Roma nel massimo della città, al Costanzi) per valorizzare il più possibile lo spettacolo, avuto riguardo soprattutto ai commenti musicali e vocali. Anzi, il costo dei biglietti d'ingresso alla prima rappresentazione nella Capitale, elevato quasi quanto quello per le « novità assolute » del teatro lirico, suscitò una serie di proteste e determinò persino una specie di rivolta del pubblico contro l'impresario che aveva preteso imporre per un semplice film, sia pure annunciato come opera di d'Annunzio, gli stessi prezzi straordinarî ai quali in Italia la gente era abituata a rassegnarsi solo per le « prime » delle tragedie del Poeta.

Tuttavia il successo fu, se non imprevisto, certo inaudito e universale: a Parigi il film rimase sugli schermi circa mezzo anno e a Nuova York un'annata intiera. D'Annunzio si sentì dire da ogni parte e si vide scrivere da ogni angolo della terra che il suo genio si era ancora una volta affermato in modo meraviglioso e che la « sua » *Cabiria* era un vero capolavoro; e si vide arrivare richieste e proposte da case produttrici, da impresarî, da attori e soprattutto da « dive » e « divette » d'ogni genere: tanto che quasi quasi finì col credere egli stesso, sul momento, alla propria paternità del film di Pastrone ed alle proprie capacità cinematografiche.

Ma in fondo non prese mai troppo sul serio quel figlio forzatamente adottivo e forse solo in occasione dell'intervista da noi più volte ricordata ne parlò, evidentemente a scopo pubblicitario, con un certo compiaciuto interesse. Quel « colloquio con d'Annunzio » porta la data del 27 febbraio 1914, ed allora era già imminente nelle città italiane la programmazione del film tanto atteso. Ma precedentemente, quando nel dicembre 1913 i due direttori del teatro parigino della « Porte Saint-

Martin », signori Hertz e Coquelin, scrissero al Poeta per comunicargli ché, dato lo scarso successo del suo dramma *Le Chèvrefeuille*, essi avevano deciso di interromperne le rappresentazioni, d'Annunzio il 22 di quello stesso mese rispose con una letterina in cui, dopo avere con molto spirito e non senza amara ironia ammesso il « fiasco » del suo lavoro e dato il suo assenso alla cessazione delle recite, così scriveva:

« Obligé de pourvoir à la bonne viande rouge qui entretient le courage de mes nobles chiens, je viens de composer un drame greco-romain-punique pour cinématographe, dans le genre de « *Quo Vadis?* ». Il s'agit de plusieurs kilomètres de « pellicule » silencieuse et aventureuse extrêmement: vous verrez ».

Da questa lettera si ricava non soltanto la constatazione che alla fine dell'anno 1913 d'Annunzio aveva bell'e terminato di « comporre » la sceneggiatura di *Cabiria*, da lui quivi stesso troppo stranamente qualificata (« un drame greco-romain-punique pour cinématographe, dans le genre de *Quo Vadis?* ») per non destare il legittimo sospetto che egli non ne fosse il vero ed unico autore, ma anche che preferiva lasciar supporre che soprattutto per la preoccupazione del mantenimento dei suoi levrieri da corsa si fosse indotto a scrivere il famoso soggetto cinematografico. La cosa, che — dati i tempi e la considerazione che allora si aveva del cinema — poteva far piacere al suo amor proprio di letterato, poeta e drammaturgo già universalmente apprezzato e rispettato, non era certo destinata ad incontrare il pieno gradimento di Giovanni Pastrone. Questi infatti, avuta notizia, poco dopo, della lettera che alcuni giornali avevano riprodotta, non potendo naturalmente approvare quella specie di autosvalutazione dell'opera fatta dallo stesso pseudo-autore, ne scrisse al Poeta, protestando che egli giudicava quella confessione un po' troppo spregiudicata e dannosa al successo del film. E d'Annunzio, sempre pronto a rimediare ai danni da lui involontariamente arrecati ad altri, fece pubblicare sui giornali parigini una specie di comunicato reclamistico che l'Antongini, sebbene esso apparisse allora sotto la sua firma, asserisce essere opera di d'Annunzio dalla prima all'ultima parola e che riporta integralmente:

« È stata riferita da varii giornali la notizia inesatta del mediocre successo di un film che una grande casa di Torino ha composto su soggetto del signor Gabriele d'Annunzio, con una magnificenza sino ad oggi sconosciuta nel campo cinematografico. Questa notizia ha avuto origine dalla rivolta del pubblico romano contro l'impresario maldestro che ha preteso imporre per la prima rappresentazione di un semplice film i

prezzi straordinarii, ecc. ecc. Del resto il signor d'Annunzio che, malgrado tutto, è un saggio, non avrebbe mai acconsentito a legare le fortune del suo solido canile a quella cosa fraglie e trepidante che si chiama pellicola cinematografica, anche se lunga tre chilometri. Alla consegna del soggetto, egli aveva ricevuto centomila franchi « rubis sur l'ongle » come direbbe Piron; ciò che gli assicurava la « carne rossa » per i suoi levrieri almeno per un semestre. E la prova del grande successo di *Cabiria* sta nel fatto che la stessa Casa ha chiesto ora all'autore de *Le chèvrefeuille* un altro soggetto, per lo stesso prezzo, aggiungendovi una percentuale sugli incassi lordi: il che garantisce non solamente la famosa carne rossa per un altro semestre, ma anche qualche dolciume, e, per i giorni di corse, i tuorli d'uovo e il cognac di cento anni ».

Come si vede, l'argomento della carne per i cani era qui ripreso con molta abilità, e per di più vi si aggiungevano diverse altre inesattezze ed esagerazioni (i centomila franchi in contanti per *Cabiria,* la richiesta di un nuovo soggetto, ecc.). Lo stesso Pastrone ne fu soddisfatto e, da autentico uomo d'affari ben pratico del mondo cinematografico e della mentalità del pubblico, finì col riconoscere che qualunque allusione pubblica al suo film da parte del Poeta non poteva che giovare al suo buon successo.

* * *

« Quando — scrive Ettore M. Margadonna nella sua ormai classica opera *Cinema ieri e oggi* — quando si chiede un soggetto a Gabriele d'Annunzio, il più anti-cinematografico scrittore italiano, c'è già, nella richiesta, un'indicazione di gusto inequivoca; e d'Annunzio dà *Cabiria,* messa in scena da Piero Fosco. Allora questo film fu ritenuto, per universale consenso, un capolavoro. E, in quel momento del cinema, esso segna infatti l'esaurimento, la definizione del cinedramma italiano. Più in là è impossibile procedere. Anche nel cinema, dunque, d'Annunzio, sia pure indirettamente, ha compiuto quell'utile funzione di portare all'ultima espressione alcune forme d'arte che non avevano più ragion d'essere ».

Ora, a prescindere dal valore che acquista quella parola « indirettamente » per chi ben conosca la storia autentica della creazione di *Cabiria,* ci sembra che l'osservazione del Margadonna solo parzialmente corrisponda a verità. Siamo pronti a riconoscere anche noi che il gusto predominante nel mondo cinematografico dei tempi di *Cabiria* era in

fondo quello stesso che produsse e alimentò per secoli l'esistenza del nostro vecchio melodramma, ed anzi addirittura che la mentalità e la tradizione artistico-culturale italiane sono, a ben valutarle, essenzialmente anti-cinematografiche: di questo elemento negativo, vogliamo aggiungere, scorgiamo una riprova — oltre che nell'impostazione stessa del capolavoro pastroniano — in quella pretesa di dignità e decorosità artistica, tendenzialmente teatrale, che si rivelò nel cercare la collaborazione della musica (la sinfonia di Pizzetti, il coro, il solista, gli altri commenti musicali tratti dal repertorio lirico); e, ancora, i grandi quadri puramente scenografici e coreografici, che tanta parte hanno in quella « visione », possono convalidare l'impressione di un vasto e policromo melodramma filmato, non immemore dei fasti di un'*Aida* o di un *Nabucco*.

Ma nelle parole del Margadonna ci sembra di riconoscere, piuttosto che la constatazione — amara constatazione — di una realtà, la dimostrazione forzata di una tesi che si voglia ad ogni costo sostenere. E ci sembra quanto meno semplicistico definire un poeta quale Gabriele d'Annunzio, dotato di una così grande forza fantastica, drammatica, rappresentativa e descrittiva, come « il più anti-cinematografico scrittore italiano ». Se è poi vero che *Cabiria* ha segnato una delle fasi culminanti della cinematografia spettacolosa non soltanto italiana, ma mondiale, è anche vero che Pastrone fu un precursore e che il suo film, provocando una quantità innumerevole di imitazioni, aprì la via a tutto un nuovo genere, sia pure oggi inattuale e discutibile quanto si voglia: quello dei filmoni costosissimi, macchinosi e pseudo-storici, realizzati con grandi e arditi mezzi, che tanto piacquero alle folle americane e del mondo intero, contribuendo in non piccola parte all'affermazione della produzione cinematografica d'oltre Atlantico! Film ingenui e tutt'altro che scientificamente « storici », anzi prettamente fantastici: film per le grandi masse, arte squisitamente popolare. *Cabiria* è del 1913: lo stesso anno del *Quo Vadis?* di Guazzoni, che degli insegnamenti specialmente tecnici (ma anche la tecnica e, più, le innovazioni tecniche sono manifestazioni della capacità espressiva di un artista e quindi di un regista) e dell'esempio contenuti in *Cabiria* si giovò largamente in seguito. Senza stare qui a riesumare le molte cosidette « ricostruzioni storiche » dell'età d'oro del cinema italiano, successive al film pastroniano e qualche volta ad esso direttamente ispirate, ci limiteremo a ricordare che è del 1916 *Intolerance* di David Wark Griffith, dove l'influenza del capolavoro dell'Itala Film è evidentissima e universalmente ricono-

sciuta, massime nei due primi episodi della « Caduta di Babilonia » e della « Lotta dei Farisei contro Cristo »; che *Ben Hur* di Fred Niblo è del 1925, e che tutta la produzione di film del genere, dovuta particolarmente a Cecil B. De Mille potrebbe definirsi « pastroniana »; che *Il segno della Croce* è addirittura del 1933; e che — purtroppo, dirà qualcuno — la serie continua. Ciò nonostante, *Cabiria* rimane ancora insuperata, come ideazione, dai suoi lontani epigoni.

È così evidente che a noi giovani, oggi, non possa più piacere il « genere » di *Cabiria*, letterario, estetistico, in fondo poco cinematografico. Ma come si può non apprezzarne il valore storico e l'innegabile nobiltà intenzionale della concezione? Quel film rappresenta certo il primo tentativo di affrontare l'espressione cinematografica come espressione d'arte. A rivederlo oggi, non poche manchevolezze è facile scorgervi, e forse vien fatto di intravedervi, pur nella nobile serietà delle intenzioni e della generale intonazione, un senso di involontaria ironizzazione di certi ambienti e di certe archeologie. Non sembra che la tradizione comica dei *gags* pesi su certe scene delle gesta di Maciste? Non c'è in fondo dell'umoristico in quel gigante nero quando, per esempio, afferra per il collo il sacro pontefice cartaginese dalla lunga barba posticcia arso dalla libidine per la rigogliosa fanciulla siciliana? La bella e sventurata protagonista, stesa al suolo da un lato della scena, implora e scongiura i suoi salvatori, cercando di dare contrasto e risalto al quadro che, più che truculento, ne risulta ridevole come in una « comica finale ».

Eppure a noi sembra che in *Cabiria* si avverta l'intuizione di qualche effetto puramente cinematografico, dell'esistenza cioè di elementi esclusivamente visivi, pittoricamente e luministicamente suggestivi, e di altri che possono nella narrazione fatta dal film rendersi motivi ritmabili, ricorrenti, se occorra ossessivi. Scorgiamo in *Cabiria* nettamente individuato e cosciente il motivo dominante del fuoco, di quel fuoco che diventerà poi il tema essenziale di tanta congerie di film moderni. Ed è nelle parole stessa di d'Annunzio che troviamo adombrato per la prima volta quel concetto: « Gli eventi e gli eroi sembrano operare secondo la virtù del fuoco infaticabile. Il soffio della guerra converte i popoli in una specie di materia infiammata... Qui è il conflitto supremo di due stirpi avverse, condotte veramente dal Genio del Fuoco "che tutto doma, tutto divora, sire possente di tutto, artefice sempiterno". Per ciò la creatura inconsapevole, che passa incolume a traverso l'ardore dei fati, è nomata *Cabiria*, con un nome evocatore dei demoni vul-

canici... Per ciò è qui la visione dell'isola ardente... La montagna, che fu mistico sepolcro di Empedocle, segna qui l ritmo iniziale: di vita e di morte, di creazione e di distruzione, di splendore e d'oscuramento... ». Dal nome dunque della protagonista (« Cabiria » significa « nata dal fuoco ») (20) al simbolo della guerra identificato nel genio del fuoco distruttore, dalla iniziale eruzione dell'Etna alle faville della fiaccola di Eros « che crepitano nella scia della nave felice » nell'ultima scena, fino alla pizzettiana « Sinfonia del fuoco », tutto nel film è anche formalmente ispirato e intonato alla « fiamma bella », che è qui il vero motivo informatore, conduttore di tutta l'azione che si snoda intorno alla figura della protagonista. La fanciulla viene salvata dalle ceneri dell'eruzione e dalle rovine del terremoto e degli incendî; il sacrificio al Dio Moloch consiste nel gettare le vittime vive, per un'ampia apertura, nell'idolo enorme, entro il quale è acceso un braciere di cui si scorgono il fumo e le fiamme terrificanti; durante l'assedio di Siracusa, Archimede con i fasci di luce proiettati da specchi provoca l'incendio della flotta romana; durante l'assedio e il saccheggio di Cartagine le fiamme divampano; l'incendio del campo del re Siface è d'un realismo impressionante; e via di questo passo, attraverso tanti altri particolari. Tutto arde e tutti ardono, in questa avventurosa e colossale vicenda; vi si corre continuamente il rischio di finire bruciati dal fuoco vero o da quello metaforico delle più svariate passioni; gli incendî sono cosa d'ordinaria amministrazione, facili, a portata di mano. Questa insistita qualità ignea, a volte incandescente, della materia narrativa del film ci sembra la sua « trovata » estetica di maggior rilievo e interesse.

Troviamo, concludendo, esattamente adeguata alla realtà l'asserzione di Mario Gromo (21), che cioè a volere equamente giudicare *Cabiria,* ancora oggi — dopo più di un quarto di secolo (e l'impronta del tempo sullo schermo è quasi sempre implacabile) — « ci si inchina di fronte a un'opera che sempre rivela una sua nobiltà, e sovente s'impone con un suo innegabile nerbo e con uno scrupolo d'arte che ancora dànno al film un suo respiro e ne fanno il punto d'arrivo del lavoro cinematografico di quindici anni, in una evoluzione che in tutto e per tutto conta un trentennio. È facile notarvi una certa predilezione per il fastoso, per

---

(20) Cabiria — scrive d'Annunzio — « che nel suo nome porta il genio della fiamma operosa ».

(21) Nell'art. cit. *Ascesa del cinema subalpino* in « Scenario » del giugno 1933.

il magniloquente, per un simbolismo un po' floreale, come nell'ultima scena; ma erano predilezioni, queste, che allora si respiravano nell'aria. E *Cabiria* è indubbiamente l'opera di un regista che fu di un raro talento; di chi appena trentenne seppe dare al film italiano, con un'impronta d'arte, un'indiscussa supremazia ».

* * *

Dopo il successo enorme ed insperato di *Cabiria*, i rapporti di Gabriele d'Annunzio con il cinema continuarono — anche durante le grandi « venture » della guerra e di Fiume — sulla base di un rinnovato interesse e di una sincera simpatia da parte del Poeta. Da principio quei rapporti consistettero più che altro in un susseguirsi ininterrotto di proposte, di controproposte, di versamenti d'anticipi mai seguìti dalla consegna dei manoscritti, di conseguenti rotture di contratti e via dicendo: rapporti essenzialmente commerciali: le varie Case Cinematografiche da una parte e d'Annunzio dall'altra intendevano davvero « sfruttare il súccesso ».

Frattanto però il Poeta veniva ideando ed abbozzando qualche nuovo soggetto e tornava a pensare seriamente ad un'eventuale riduzione in film di qualcuna delle sue opere. Solo che poi, in pratica, si limitava a fare grandi promesse, specialmente alle « dive » e alle aspiranti dell'Arte Muta che comunque particolarmente lo interessassero: quelle che varcavano la soglia della sua casa ne uscivano quasi sempre con la soddisfazione di aver ottenuto dal più grande scrittore contemporaneo la solenne promessa di soggetti concepiti e composti appositamente per loro. Di queste ingenue o troppo interessate intenzioni, s'immagini quanto riservatamente comunicate, vere o false che fossero, agli impresari e ai *metteurs en scène*, restano ancora gli echi dei notiziarî e nelle rubriche di indiscrezioni (più che di informazioni) allora così frequenti nella floreale ma pettegola stampa cinematografica. Ad ogni modo, il nome del Maestro cominciava ad imporsi nell'ambiente della « settima arte », che venivano sempre più improntandosi del gusto estetico dannunziano.

Un lavoro originale, benchè poco felice, di d'Annunzio per il cinematografo, che oggi pochi ricordano, è il « mistero in quattro atti » intitolato *La Crociata degli Innocenti*, regolarmente realizzato in film. Forse questa sua originale destinazione per il cinema è dovuta soltanto al fatto che, trattandosi di un'opera da principio concepita per il teatro

e poi rimasta interrotta certamente perchè arrestatasi di fronte alle evidenti difficoltà della realizzazione scenica, fu tradotta in film prima della sua piena maturazione teatrale o semplicemente letteraria. Lo stesso autore non mancò di qualificarla come una delle sue infelici creature che egli non avrebbe mai condotte a compimento: « è questa una delle tante mie opere che — come dice la parola stessa « disegno » — io non scriverò mai », ecc. (22): il che dimostra che egli l'aveva concepita come dramma teatrale, anzi come uno dei suoi « misteri » (da leggersi, però, più che da rappresentarsi). Lo « scenario » che ne abbiamo e che fu più volte pubblicato (23) non è che un molto sommario canovaccio, approfondito e dettagliato solo in alcune delle sue parti, tutto gonfio di verbalismo e di falso misticismo, che consta essenzialmente di ampie e molto letterarie didascalie e di brevi dialoghi in versi o in una sorta di prosa ritmica, dove è evidente lo sforzo di ricalcare arcaici modelli della nostra letteratura, dai canti popolari umbro-toscani e dalle rappresentazioni liturgiche alle laudi drammatiche di Jacopone da Todi.

La Crociata vuol essere infatti una specie di « sacra rappresentazione », modernamente sentita e presentata, la cui azione si svolge, come avverte la didascalia, « nel tempo che San Francesco d'Assisi aveva trent'anni », e questi ne è anzi, nelle vesti del Pellegrino poverello, uno dei principali e più misteriosi personaggi, che sono tutti più o meno mal delineati ed anzi « sfuocati ». Come tipo drammatico-letterario, il lavoro si riconnette evidentemente al *S. Sebastiano*, in quanto avrebbe dovuto essere anch'esso un « mistero », ma in lingua italiana. Non ha però soltanto il difetto di essere rimasto incompiuto, perchè da

---

(22) Nella lettera (da Parigi, 9 marzo 1913) ad Ettore Cozzani, che si può leggere premessa al testo del « mistero » pubblicato nella rivista « L'Eroica » (1915) e, riprodotta in fac-simile, nell'edizione de « I gioielli de L'Eroica » (1920), ambedue cit. alla nota seguente.

(23) *La Crociata degli Innocenti* fu pubblicata dapprima come didascalia cinematografica a cura della Casa produttrice Musical Films a Milano (Stab. Graf. Industr. G. Modiano & C.) senza data (ma 1913), in-8° fig., di pag. 36 n. n., con 13 illustr. ed un riassunto dell'azione in francese, a L. 1 (ediz. oggi piuttosto rara); poi ne « L'Eroica » di E. Cozzani, a. V, fasc. VI-VII, La Spezia, agosto-settembre 1915; poi ancora nella coll. « I gioielli de L'Eroica », La Spezia (Milano), 1920, p. 96, a L. 4; e finalmente nell'Ediz. Naz. dannunziana, insieme con *Parisina* e *Cabiria*, nel vol. XXV, che citiamo ora una volta per tutte: « I Malatesti - Tre tragedie - La seconda tragedia: *Parisina*. Seguono: *La Crociata degli Innocenti. Cabiria* ». Milano, Ist. Naz. per la ediz. di tutte le opere di G. d'A. (Verona, Mondadori, 1933).

quel che ne abbiamo si vede chiaramente che qui sarebbero stati rimasticati molti dei motivi del più trito sensualismo dannunziano. Tanto per documentarci, l'assalto dei marinai e dei venditori di schiavi, « scaldati dal vino e dal giuoco », a Vanna la Vampa è la stessa cosa, sostanzialmente, dell'« incanata » dei mietitori ubriachi di vino e di sole a Mila di Codro. E ancora, a quel che sembra, la duecentesca e storica crociata di fanciulli non è qui che il pretesto per sceneggiare una vicenda erotico-mistica (la passione amorosa del pastore Odimondo, un Aligi in sedicesimo, e di Vanna la Vampa, una Mila contraffatta e disumanata).

Questa specie di caricatura de *La figlia di Jorio* era stata dunque incominciata, secondo quanto ci lascia capire lo stesso Poeta nella sua lettera al Cozzani, precedentemente al 1913, data della sua prima pubblicazione, e probabilmente nel 1911; era poi stata dall'autore messa da parte per chissà quali sopraggiunti motivi (forse semplicemente per un rapido esaurirsi della sua ispirazione creatrice) ed era stata in seguito del tutto trascurata come spunto teatrale perchè si capiva che ovvie ragioni tecniche — come per es. l'impiego di grandi masse di bambini e la realizzazione dell'ultimo atto che si svolge immediatamente dopo un naufragio e in un anfratto della costa rocciosa dove è avvenuto — ne rendevano ineffettuabile l'attuazione. Così, si era tentato di adattare per lo schermo, che permetteva i più inverosimili trucchi e le più ardite creazioni, un lavoro che, se mai, poteva essere trattato e svolto solo da un punto di vista meramente poetico, letterario. Quelle stesse difficoltà di tecnica dovevano però inevitabilmente ripresentarsi a proposito della sua riduzione cinematografica, e ben se ne accorsero i produttori e i realizzatori del film, i quali ultimi dovettero in certi casi affrontare un'improba fatica: chiunque può del resto ancor oggi, leggendo il lavoro così come fu pubblicato, farsi un'idea della quasi-impossibilità della sua attuazione sia teatrale che cinematografica. Quanto poi alla qualità della materia dell'opera e del posto che essa occupa nella sterminata produzione di d'Annunzio, data anche l'epoca della sua prima concezione, ci pare che essa debba fuodi dubbio inserirsi in quella fase ultima di dissoluzione e di dispersione del teatro dannunziano che abbiamo accennato a suo tempo.

La Crociata degli Innocenti fu, col consenso del Poeta, cominciata a « girare » nel 1915 per conto della Casa Musical Films di Milano. I direttori della produzione erano Alessandro Boutet e Gino Rossetti, gli operatori Giovanni Vitrotti e Sestilio Morescanti, gli interpreti principali Bianca V. Camagni, Giulietta de Riso (prima attrice giovine della

Compagnia Talli) e Guido Graziosi (primo attore della Compagnia Zacconi). La lavorazione, come s'è detto, procedeva fra mille difficoltà soprattutto di carattere tecnico, e veniva effettuata in gran parte a Roma e a Napoli, quando, a causa di una lunga serie di controversie sorte fra la Musical Films e i capitalisti finanziatori, si dovette improvvisamente sospendere. Evidentemente quella *Crociata*, come tante altre, era nata sotto cattiva stella. La messinscena fu ripresa e completata in seguito, sotto la direzione di A. Traversa e con un nuovo operatore, il Gallea, per conto di un'altra Società cinematografica, la Pax Films. Finalmente condotto a termine, il film ebbe anche l'onore di un « adattamento musicale » per opera del maestro Masini. Il successo ne fu però piuttosto scarso.

Altro tentativo del Poeta nel campo cinematografico fu la sceneggiatura per film del suo racconto *L'uomo che rubò la Gioconda*, non sappiamo quanto connesso con un ben noto fatto di cronaca e con i conseguenti commenti a sapore essenzialmente reclamistico e scandalistico. Quel che è certo è soltanto che anch'esso non fu se non una rifacitura, o meglio ancora una trasformazione, d'una narrazione concepita e scritta da d'Annunzio per l'editore parigino Laffitte che intendeva pubblicarlo come *feuilleton* nel suo quotidiano « Excelsior ». Il lavoro non fu realizzato ed anzi « è inspiegabile — si domanda Tom Antongini — come mai *L'uomo che rubò la Gioconda* non abbia sedotto i « rabdomanti » di soggetti per film. La trama esula dalle solite stucchevoli storie alle quali l'America ha abituato da principio, e guastato in seguito, i palati pur così delicati dell'Europa. Essa possiede, salvo necessarie modifiche e adattamenti ai quali d'Annunzio avrebbe certo aderito, tutti i requisiti per interessare qualunque pubblico ».

C'è in ultimo, da considerare *La Rosa di Cipro* (24), un altro « scenario » di « tragedia lirica » che d'Annunzio sembra avesse destinato alla realizzazione cinematografica. Quelle pagine infatti hanno tutta l'aria di essere la prima stesura di un soggetto per film, anche se non vi compare nessun elemento della terminologia tecnica (allora del resto di raro uso e non impiegato dal Poeta nemmeno nelle « note all'azione » di

---

(24) Védila pubblicata nel vol. XLV (« *L'Allegoria dell'Autunno*: orazioni, elogi, comenti, messaggi », 1895-1934) dell'edizione nazionale di tutte le opere. Una parte ne è riprodotta in bel fac-simile nel volume « Scrittori nostri »: raccolta antologica, con molti fac-simili, degli scrittori vecchi e nuovi di Casa Mondadori, a cura di Emilio Ceretti, Milano, 1935.

Cabiria) ed anche se la sommaria sceneggiatura ne è quella propria al teatro di prosa, e non di « posa ». Potrebbe pure essere un abbozzo di libretto per opera, una traccia per chissà quale elaborazione musicale di chissà quale maestro. Ma l'ambientazione e la caratterizzazione anche esteriore dei personaggi è così particolarmente ricercata, i singoli quadri sono così pittoricamente e diremmo fotograficamente visti, la vicenda ne è così coreograficamente animata che tutto lascia credere di essere realmente in presenza di una trama per cinematografo, per il cinematografo, s'intende, quale lo concepiva l'Imaginifico. Siamo anche qui nel genere che ha nel dramma di Francesca il suo capostipite ahi quanto diverso dai degeneri epigoni: siamo nello stesso filone, nello stesso mondo de *La Nave*, del *S. Sebastiano*, di *Parisina*, de *La Pisanella*, della quale ultima, come si sa, non è che la prima orditura, il primo abbozzo: *La Rosa di Cipro* porta la data del 10 luglio 1912, mentre *La Pisanelle, ou la Mort parfumée* (più tardi questo sottotitolo diverrà *Le jeu de la Rose et de la Mort*) è già dell'anno seguente. Se non ci fosse quella data «1912 » in calce allo « scenario », saremmo indotti a credere che esso fosse da riconnettersi al progetto di ridurre in film *La Pisanella* elaborato nel 1928-29, che ora vedremo. Certo, se fosse vero che la destinazione iniziale de *La Rosa di Cipro* fosse per lo schermo delle sale di proiezione, dal fatto che *La Pisanella* ne costituisce bene o male la diretta derivazione resterebbe convalidata la nostra tesi del dissolversi in senso cinematografico del teatro dannunziano.

Comunque, qualunque sia la natura di questo pittoresco « scenario », noi non possiamo indurci a credere che soltanto la sua sommarietà e incompiutezza ce lo facciano sembrare un lavoro riservato alla riduzione in film.

* * *

Dopo le riedizioni di pellicole ricavate dalle opere dannunziane ed eseguite nel 1916 dall'Ambrosio — in collaborazione con la romana Caesar Film — in base al vecchio contratto del maggio 1911, Gabriele d'Annunzio non più si oppose, come allora a proposito della riduzione di una delle sue creature predilette, *La figlia di Jorio*, a questa sorta di cinematografica « profanazione » della sua arte, specie teatrale.

Anzi, fu egli stesso a curare, personalmente quando gli fu possibile, simili realizzazioni o i progetti ed i tentativi di tal genere, purchè ispirati a serî intendimenti artistici. Così, perfino durante la Grande

Guerra, nello stesso 1916, in occasione della progettata riduzione cinematografica del soggetto de *Le martyre de Saint Sébastien.* Così nel '19-20, quando, come abbiamo ricordato, la Soc. Ambrosio fece, stavolta d'intesa col Comandante, quella seconda edizione de *La Nave* che non solo per la pregevole interpretazione di Ida Rubinstein, ma anche e soprattutto per la bellezza e lo sfarzo di certi quadri e per il vigore di certe scene merita un posto a parte nella serie delle trasformazioni in film delle tragedie dannunziane: ed anche ricordammo che in quell'occasione il Poeta non si privò del piacere di assistere alla ripresa di alcune scene, e non mancò di dare suggerimenti e consigli. Così, ancora, allorchè, intorno agli anni 1928-29, una grande Casa cinematografica italiana gli chiese, per ridurlo in film, il soggetto della *Pisanella,* per la cessione del quale il Poeta pretendeva, come minimo, cinquecentomila lire! (25). Scriveva allora (7 dicembre 1928) ad un amico che era in quell'epoca a capo della Casa produttrice: « Sarei molto contento che tu volessi osare di porre in movimento la mia *Pisanella,* che è il più plastico e il più vario dei miei poemi. Se il grande Bakst fosse ancora vivo, con quanto ardore ci aiuterebbe! ». Ma poi, come si sa, non se ne fece più nulla.

Ancora nel 1933, avendo Gabriellino, nella sua qualità di regista, elaborato il progetto di una nuova realizzazione cinematografica de *La figlia di Jorio,* ed avendolo sottoposto al padre per l'approvazione, il Poeta accolse con gioia l'idea di « questo esperimento della tragedia pastorale » a lui tanto cara. In una lettera di quell'anno al figliuolo, che questi ha tenuto a far conoscere pubblicamente, egli esprimeva alcune sue riflessioni sull'« arte veloce » ed offriva qualche prezioso suggerimento per l'attuazione del film. Manifestava il desiderio che l'interpretazione musicale ne fosse affidata ad un artista da lui sempre stimato e ammirato, il maestro Respighi (26). Così infatti chiudeva quella lettera: « Per *La Figlia* t'ingegnerai: chè io ti eleggo *Direttore artistico* ed eleggo

---

(25) Tom Antongini riferisce a pag. 172 del suo libro il seguente brano di una lettera scrittagli nel maggio 1929 dal Comandante: « Già esposi le ragioni che m'impedivano di accettare le restrizioni mercantili opposte alla mia modestissima domanda. Cinquecentomila lire anticipate sopra le percentuali sono la minima somma per un tale « soggetto » che la stampa del mio libro rinnovella. Tu hai veduto il cumulo delle portentose cartelle! ».

(26) Sui rapporti, gli « incontri » e le affinità fra d'A. e Respighi è da vedere l'interessante articolo della moglie del maestro, Elsa Respighi, nel Numero speciale dedicato a d'A. di « Scenario », fasc. IV, aprile 1938.

Maestro dei commenti musicali Ottorino Respighi ». Ma anche tale interessante progetto, purtroppo, come gli altri, era destinato, per varie ragioni, a sfumare.

Triste destino di tante cose che forse potevano essere buone cose: chè in definitiva il suo interessamento, sempre assai vivo, per il cinema non avrebbe potuto che giovare al cinema stesso, specie in materia di realizzazioni ispirate a qualche aspetto della sua multiforme e meravigliosa produzione. Ma, come c'è, al termine del piano particolareggiato dell'edizione di tutte le sue opere letterarie e drammatiche, un *chartarum limbus infantum*, così deve esserci un limbo delle opere cinematografiche dannunziane non mai venute alla luce. Non esiste soltanto una « bibliografia potenziale » che raccoglie i titoli di tutti i suoi libri annunciati e mai scritti o mai pubblicati, ma anche, accanto alle poche vere e proprie realizzazioni, un catalogo della sua intenzionale e mancata attività per il cinema.

In questo limbo e in questo non esiguo catalogo debbono figurare in primo piano due pallide ombre inconsistenti: quella del suo « film fiumano » e quella del « grande mito moderno » che egli negli ultimi anni della sua vita si riprometteva di comporre per lo schermo. Del « film fiumano » parla a lungo l'Antongini (27), il quale, per averne condotto personalmente le trattative, è il più autorizzato a farlo ed è, in questo caso, attendibilissimo. Egli racconta che nella primavera del 1920 due americani, il signor Wilbur H. Williams ed un altro di cui si portava garante personalmente il noto architetto degli Stati Uniti Witney Warren, amicissimo di d'Annunzio, andarono a trovarlo a Fiume, all'Hôtel Europa, e gli proposero per il Comandante il seguente affare: il Poeta-soldato avrebbe scritto per loro, entro tre mesi dal contratto, un film fiumano e cioè un soggetto drammatico qualsiasi che avesse per sfondo la città e la vita di Fiume in quei mesi di passione. Alle riprese degli « esterni » fiumani e a tutto il resto avrebbero provveduto essi stessi, senza dar noia a nessuno e senza che il Comandante nemmeno se ne accorgesse: il suo lavoro personale ed originale si sarebbe dunque ridotto al riassunto, in venti o trenta pagine, di un soggetto a sua scelta. D'Annunzio, che in quel tragico momento aveva urgentissimo bisogno di denaro, aderì all'idea e propose all'Antongini un minimo di 200.000 lire; ma il solerte segretario e amministratore riuscì a strappare agli americani la promessa di 800.000 lire in contanti, somma per quel-

(27) *Op. cit.*, pp. 183-186.

l'epoca semplicemente favolosa, da versarsi all'atto della consegna del manoscritto. Il contratto fu anzi debitamente firmato dai contraenti, ma poi, essendo l'americano partito con la reciproca intesa che sarebbe tornato a Fiume un mese dopo per «girare» gli episodî dal vero per il film, d'Annunzio, nonostante le molte sollecitazioni dell'Antongini, non si mise mai al lavoro nè mai consegnò il famoso soggetto. Secondo noi la cosa va spiegata non con il fatto che non riuscì a trovare la « voglia » di scrivere quel particolare intreccio, nonostante la solitudine in cui, almeno apparentemente, si era chiuso per lavorare, ma piuttosto con la considerazione che, a mente fredda, egli dovette riconoscere la poca serietà e l'assurdità di distogliere, sia pure per poco, il suo animo dalle cose della Reggenza in momenti tanto gravi, di ricorrere ad un mezzo così basso e banale per finanziare la sua nobile causa e di rischiare di esporre quest'ultima al ridicolo di una commerciale interpretazione cinematografica americana.

Dell'altra grande opera, anche questa purtroppo arrestatasi ad uno stadio puramente intenzionale, egli veniva concretando il disegno negli ultimi anni della sua vita ed anzi ebbe più volte occasione di accennare ad essa. Così, nel dicembre 1928, scriveva: « Io ho potuto accertarmi dei limiti raggiunti dall'arte veloce; e so che il limite estremo è ancora lontanissimo. Tu non ignori che per tutta la vita mi fu presentato l'Arco di Ulisse da tendere. Ecco di nuovo, innanzi a me, l'Arco d'Ulisse. Come al tempo di *Cabiria*, m'è imposto di sorpassare il limite raggiunto. Incomincio a meditare, a cercare, ad esperimentare. Che la undicesima musa, Kinesis, mi assista! ». Questo di lavorare per il cinematografo era stato del resto, come abbiamo avuto occasione di vedere, un suo costante desiderio sin dal tempo del lusinghiero successo del film di Pastrone. Scriveva nel 1916 a Tom Antongini: « Bisognerebbe veramente, dopo la guerra, fondare una grande Casa cinematografica per produrre quattro o cinque *film* secondo la mia teoria. Il cinematografo è ancora *en enfance* ». Ma più recentemente, verso il '32-33, egli ebbe davvero un forte desiderio di creare alcunchè di assolutamente inedito e nuovo come sostanza e come forma per « l'arte veloce »: qualcosa che superasse e facesse dimenticare *Cabiria*: « da me si attende — diceva volentieri — qualcosa di eccezionale ». E pensava, nella sua deprecata ma così operosa vecchiaia, di fare per il cinema quanto per l'innanzi non aveva voluto fare: comporre espressamente un'opera per lo schermo. Scriveva nel 1933 a Gabriellino: « Credo che tu conosca in parte le mie dottrine. Ti ricordo queste, perchè tu sappia — oggi — che io

volentieri dopo questo esperimento della tragedia pastorale, comporrei un grande mito moderno servendomi del *trucco* che abolisce i limiti alle invenzioni ».

Vogliamo qui in fondo ricordare che, oltre quelli già da noi menzionati, altri film furono, specialmente durante la guerra, quando la produzione italiana subì un così forte incremento, ricavati da opere di d'Annunzio, con o senza il suo interessamento, con o senza il suo consenso. Fu quella l'epoca delle « riduzioni » ed era inevitabile che largamente si attingesse al mare magno della produzione del Poeta-soldato, il cui nome godeva allora della più diffusa popolarità tanto in patria che all'estero. Spesso si trattò di adattamenti comunque camuffati, spesso di semplici ispirazioni, spesso di fedeli « riduzioni » dalla più « filmabile » letteratura dannunziana.

Così vi furono nel 1916 un *Giovanni Episcopo* ed un *Trionfo della Morte* di Mario Gargiulo per conto della Flegrea-Film, ed una riduzione dal racconto, contenuto nelle giovanili *Novelle della Pescara*, intitolato *La morte del Duca d'Ofena*, realizzato dalla General-Film in collaborazione con la Walter-Film. Anzi, la propaganda e la pubblicità (allora si diceva: « la *réclame* ») per questa importante produzione fu affidata, per desiderio espresso di Gabriele d'Annunzio, a Tito Ricordi, suo antico amico ed estimatore. Il lavoro, che fu interpretato da Pietro Schiavazzi e dall'attrice Laura Darville, fu girato in massima parte negli Abruzzi, dove furono ripresi tutti gli « esterni » con la partecipazione di grandi masse (gli annunci pubblicitarî parlavano di quattromila comparse) e si trattò, per quell'epoca, di una notevole realizzazione. Ancora nel 1917 troviamo una riduzione dalla tragedia *Il ferro*, quello stesso dramma in tre atti, cioè, che nel testo originale in lingua francese e con il titolo *Le Chèvrefeuille*, veniva per la prima volta rappresentato al teatro parigino della Porte Saint-Martin, riportando un molto limitato successo, proprio quando (dicembre 1913) Gabriele d'Annunzio stava lavorando alla sceneggiatura di *Cabiria*. Questo film fu la prima opera realizzata dal Poeta per il cinema, e quel dramma fu l'ultima sua opera originale per il teatro. Anche da un punto di vista semplicemente cronologico è dunque vero che in d'Annunzio il cinema comincia dove e quando finisce il teatro. Ma, se quella che ora abbiamo detta non fu soltanto una fortuita coincidenza, non possiamo riconoscere che uno spunto di mèra curiosità nella circostanza che forse l'ultima delle « riduzioni » cinematografiche da opere del Poeta fu proprio quella de *Il ferro*, e cioè dell'ultima sua creazione drammatica.

* * *

Quale fu l'atteggiamento di Gabriele d'Annunzio di fronte alle creazioni vecchie e nuove dell'arte cinematografica? Egli, che non fu certo un frequentatore di sale di proiezione e che anzi, fino alla vecchiaia, non aveva veduto se non pochissimi film e nemmeno fra i più interessanti, fu molto lieto quando qualcuno (28) gli propose di presentargli una scelta delle più note realizzazioni di Case americane, francesi, tedesche e russe. E così in una sala del Vittoriale (quella stessa che, purtroppo, fu, in occasione della sua morte, trasformata in camera ardente) si allestì con mezzi rudimentali e provvisorî un piccolo teatro di proiezione, quanto bastò per sottoporre alla sua visione una ventina di pellicole in un primo tempo e sporadicamente in seguito qualche altra produzione di notevole interesse che al Poeta piacque di vedere.

Chi assistette a quelle sedute cinematografiche ha raccontato che il Comandante seguiva con estrema attenzione l'avvicendarsi delle immagini sullo schermo e che spesso volle che un film gli venisse proiettato una seconda volta, almeno in determinate parti. Il cinema lo incuriosiva e lo meravigliava, si divertiva moltissimo e più volte espresse il suo stupore o la sua ammirazione.

Dei vecchi film più gli piacquero quelli di Charlot (specie *La febbre dell'oro* e *Il circo*) (29), qualche interpretazione della Garbo, qualche produzione russa, l'acrobatismo e le spavalderie di Douglas Fairbanks, la comicità ebete, compassata e disumana di Harold Lloyd: ma maggiormente lo interessarono i due « colossi » della Ufa *Metropolis* e *Sigfrido*. *Metropolis* lo colpì anzi a tal segno, specie dal punto di vista della scenografia e della tecnica, che desiderò vederlo due volte. Ed anche *Sigfrido* (la cosa era del resto prevedibile) gli fece una grande impressione: scriveva in quei giorni:

« La rètina del mio occhio destro, non ancora cicatrizzata interamente, è una terribile registratrice cieca! Nelle nostre lunghe serate di

---

(28) Fu Tom Antongini che — come racconta nel suo libro a p. 187 segg. — nella sua duplice qualità di amico del Poeta e di direttore di una Casa cinematografica volle sottoporre alla visione di d'A. i film di cui qui si tratta.

Anche da Brescia gli furono inviati in omaggio, da impresarî di quella città, alcuni film in programmazione perchè egli ne prendesse visione.

(29) Giudicò Charlie Chaplin, che prima egli conosceva soltanto di fama, un artista d'eccezione, ma trovò che si era troppo immobilizzato in un solo tipo, in un solo personaggio.

« settima arte » mille imagini si sono sovrapposte ai persistenti bagliori della cecità. Ho vissuto nell'allucinazione costante. Anche stanotte Zorro e Alberico occupavano la mia stanza del sonno senza pace.

« Io ho potuto accertarmi dei limiti raggiunti dall'arte veloce; e so che il limite estremo è ancora lontanissimo ».

Antonio Bruers mi ha raccontato che più recentemente il Poeta ebbe occasione di vedere altri due film che gli lasciarono un'impressione indelebile: *Sogno di una notte di mezza estate* di Reinhardt e *I tre porcellini* di Disney: due opere molto diverse, che hanno però in comune un'intima e sincera sostanza poetica.

Della simpatia per ciascuna delle produzioni che abbiamo ricordate si potrebbe, come ognuno vede, rintracciare la giustificazione nella mentalità, nel temperamento, nei principî estetici, nei gusti del Comandante: ognuno, s'intende, che questi non conosca soltanto superficialmente e per sentito dire. La tecnica (in particolar modo quella dei disegni animati), le « trovate » dei registi e degli attori lo entusiasmavano.

Quanto alle attrici, gli piacquero naturalmente quelle che più si avvicinavano al suo tipo ideale della donna, quelle che meglio avrebbero potuto incarnare le creature femminili uscite dalla sua fantasia. Perciò gli sembrò meno interessante Mary Pickford (« Ha una bocca poco espressiva — disse — e la muove male ») e più gli piacquero per opposte ragioni, sia artistiche che umane, Dolores del Rio, Brigitte Helm e soprattutto Greta Garbo. Preferiva insomma quelle fra le « stelle » che la pubblicità, la critica e l'opinione pubblica hanno definite fatali, quelle insomma che più rispondevano ai suoi ideali femminili, i quali, come si sa, tendevano a compendiare ed a sublimare tutto ciò che nella donna è complicazione ed eccezione.

* * *

Il cinema, dunque, comincia in d'Annunzio là dove termina il teatro, ma del teatro esso tende a conservare e continuare i metodi e lo spirito. Di qui la sua intima inconsistenza cinematografica, il suo difetto capitale.

Il teatro e il cinema non sono che due forme d'arte, o meglio due forme di spettacolo artistico; ma i loro caratteri, le loro origini, le loro finalità, la loro essenza, i loro mezzi d'espressione sono così nettamente ed ovviamente distinti da far pensare che non mai avrebbe dovuto nascere confusione fra l'uno e l'altro, come invece accadde per tutto un

periodo della cinematografia non soltanto nostra e come — ahimè troppo spesso — continua ad accadere. Il teatro — è stato giustamente osservato — va dal di dentro al di fuori: perchè sorge da una forma primitiva di lirica e tende alla rappresentazione, anche a voler considerare il fenomeno teatrale da un punto di vista semplicemente storico. Il cinema invece va dal di fuori al di dentro, vale a dire che con la successione rapida di numerosi quadri scenici tende a dare allo spettatore un'emozione intima, di natura eminentemente lirica. Il teatro è insomma prevalentemente verbale, il cinema è prevalentemente visivo. Ma prevalentemente non significa esclusivamente: è per questo che l'equivoco che spesso si è verificato e si verifica tuttora è quasi sempre imperniato su quel punto di interferenza tra le due espressioni artistiche, meramente esteriore e casuale, che si identifica nella loro « spettacolarità », nel loro comune carattere di spettacolo formalmente visivo, soltanto in parte nel caso del teatro e totalmente nel caso del cinematografo.

Com'è risaputo, quell'interferenza produsse una durevole confusione nel campo della nuova forma d'arte subito dopo i primissimi tentativi prettamente tecnici: e la vera essenza del cinema fu còlta assai di rado e quasi esclusivamente dal genere comico, che con le sue particolari caratteristiche di dinamismo, di reiterazione delle immagini, di esagerazione, di illogicità, di effetti affidati alla pura mimica anche semplicemente facciale, di gesticolazione, ecc., meglio si prestava ad essere interpretato e rinnovato dall'espressione cinematografica.

Anche la resistenza opposta dalle difficoltà tecniche influì per lungo tempo negativamente sullo sviluppo in senso puramente visivo del cinema. La tecnica precisamente presentava ancora un groviglio di problemi a chi si avvicinasse alla « settima arte » allorchè Gabriele d'Annunzio volle essere introdotto nel suo mondo. E fu appunto la tecnica che maggiormente colpì la sua attenzione, le illimitate possibilità di « trucco », a disposizione di chi si servisse del nuovo mezzo espressivo. Come sempre, del resto, ciò che più lo interessava era, diremmo, il retroscena dell'arte, la genesi dell'espressione, lo strumento: cioè, nella fattispecie del processo creativo cinematografico, gli artificî, le finzioni, i ripieghi, i trucchi: le « stupende frodi », come egli diceva.

Certo, in questo si rivela ancora una volta il suo atteggiamento più abituale di fronte all'arte. Allo stesso modo egli, « curioso di tutte le arti », anzi « maestro di tutte le arti e di tutti i mestieri », si appassionava alle varie tecniche della pittura, della scultura, della musica, delle tante arti decorative o applicate, che spesso trattava personalmente e

che a volte descrisse con estrema minuziosità nelle sue opere. Così sono ben noti quei passi dannunziani dove, per esempio, gli strumenti musicali sono addirittura sentiti e rappresentati come cose vive e tutti sanno come dell'arte letteraria, in fondo, era il vocabolo, la grammatica, il verbalismo, la tecnica verbale, ciò che più lo teneva e lo interessava.

L'essenza del cinema fu dunque da d'Annunzio individuata nel « trucco » sin dal suo primissimo incontro con esso; e di questo incontro ecco, tratte dalla citata intervista del 1914, la diretta narrazione e la personale testimonianza:

« Or è parecchi anni, a Milano, fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una nuova estetica del movimento. Passai più ore in una fabbrica di *films* per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama « trucchi ». Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il "meraviglioso". Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno. Volli esperimentare la favola di Dafne. Non feci se non un braccio: il braccio che dalla punta delle dita comincia a fogliare sinchè si muta in ramo folto di alloro, come nella tavoletta di Antonio del Pollaiuolo che con gioia rividi a Londra pochi giorni fa. Mi ricordo sempre della grande commozione ch'ebbi alla prova. L'effetto era mirabile. Il prodigio, immoto nel marmo dello scultore o nella tela del pittore, si compieva misteriosamente dinanzi agli occhi stupefatti, vincendo d'efficacia il numero ovidiano. La vita soprannaturale era là rappresentata in realtà palpitante. L'esperimento fu interrotto soltanto perchè le difficoltà erano gravi e richiedevano una pazienza e una costanza che il risultato pratico non poteva compensare. I fabbricanti ad ogni tentativo insolito oppongono l'esecrabile "gusto del pubblico". Il gusto del pubblico riduce oggi il cinematografo a una industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro ».

Tanto dunque lo stupì il risultato di questo « esperimento » da fargli pensare che al cinema si aprissero nuovi e più vasti orizzonti, come mezzo d'espressione d'arte, che non alla scultura, alla pittura, alla stessa poesia. Vi vedeva e vi prevedeva possibilità incalcolabili di sublimazione della tecnica in pure creazioni di fantasia. Certi film che ebbe occasione di vedere — per es. *Metropolis* — lo stupirono appunto per la loro forza d'immaginazione raggiunta attraverso una tecnica molto perfezionata. Lo meravigliavano soprattutto l'alto grado di per-

fezione al quale erano arrivati i sistemi di « trucco » e le conseguenti possibilità di ogni più ardita realizzazione: non credeva ai suoi occhi: diceva sorridendo: « Io non sarei capace d'inventare cose simili! ». Vien fatto di pensare che, se avesse conosciuto le singolari produzioni di un Georges Méliès, questi sarebbe stato per lui il primo grande creatore cinematografico.

La cosa non deve però destare eccessiva meraviglia, poichè subito, in mezzo al dilagare dell'industrialismo e del teatralismo dei primi anni di produzione, gli spiriti più accorti e sensibili avvertirono nella cinematografia una nuova forza al servizio della pura immaginazione. E molti da principio rimasero incantati al pensiero delle peculiari e innumerevoli possibilità di invenzioni fantastiche riservate a quella originale forma di spettacolo. Assai presto si parlò, nei primi articoli di critica e nei primi « manifesti », di un « cinema di fantasia ». D'Annunzio non fece che chiarire e convalidare con la sua autorità questa tendenza.

Più volte il Poeta ebbe occasione di accennare alle « sue teorie », alle « sue dottrine » in materia cinematografica. Diceva ancora nel '14:

« Non cesso tuttavia di pensare al delicato braccio di Dafne converso in ramo frondoso. La vera e singolare virtù del cinematografo è la trasfigurazione; e vi dico che Ovidio è il suo poeta. O prima o poi, la poesia delle *Metamorfosi* incanterà la folla che oggi si diletta di così sconce buffonerie. In ognuno dei nostri miti è una rivelazione profonda, un insegnamento felice, talvolta un annunzio meraviglioso. Vi dico, senza ombra d'ironia, che un buon bagno di mitologia mediterranea per il pubblico del cinematografo sarebbe d'incalcolabile efficacia. *Primus amor Phoebi Daphne Peneia...* ».

Chi è al corrente delle cose cinematografiche, specie italiane, sa che questo « buon bagno mitologico » è stato più volte auspicato dopo d'allora. Ma pare che il mito se ne resti ancora ben lontano dal cinema, o meglio questo da quello. Nelle parole pronunciate dal Poeta nel 1914 è tuttavia notevole il concetto che l'autentica essenza dell'« arte veloce » consista nelle sue possibilità di trasfigurazione fantastica: e questo asserito in un tempo in cui dalla maggioranza il cosiddetto « teatro muto » non veniva considerato altro che una specie di teatro fotografato (anche la Duse, la grande interprete, ispiratrice ed amica del Poeta, concepiva una cinematografia essenzialmente statica, tutta pose, tutta a quadri staccati di particolare « effetto artistico »: donde i suoi insuccessi sullo schermo). Ed è in quelle parole notevolissimo il tentativo, il desiderio

di elevare a dignità di vera e propria arte quel nuovo mezzo d'espressione che appena aveva mosso i primi passi nel campo della tecnica e dell'industria.

Ancora più recentemente, nel 1933, d'Annunzio scriveva al suo Gabriellino: « Credo che tu conosca in parte le mie dottrine. Ti ricordo queste perchè tu sappia — oggi — che io volentieri comporrei un grande mito moderno servendomi del *trucco* che abolisce i limiti alle invenzioni. *Trucco, trucchi, truccherie*... Non chiamate così le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi? So che oggi i *trucchi* sono innumerevoli: e penso che nei trucchi appunto sia la potenza vera e inimitabile del *Cine* ». Questo è dotato dunque, grazie ai suoi particolari mezzi espressivi, d'una eventuale potenza fantastica almeno pari a quella delle più alte creazioni dell'immaginazione lirica, e non è già « una industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro », ma una forma d'arte autonoma e da quest'ultimo ben differenziata.

Tuttavia, come anche si vide in occasione di *Cabiria* in quelle sue pretese di decorosità teatrale, musicale e in fondo melodrammatica, il cinema minacciava di rimanere in d'Annunzio quel che era alle origini: cioè realmente un'azione drammatica monca, perchè mancante della parola, dell'elemento verbale; pareva che volesse arrestarsi allo stato di riproduzione fotografica d'uno spettacolo teatrale e che insomma tendesse, dopo la sua derivazione da un'intima evoluzione o involuzione del teatro, a ridiventare quel teatro.

Lo salvarono, in parte almeno e sul piano della teoria, l'attenzione costante del Poeta alle cose dell'arte, il suo gusto singolare, la sua vigilante riflessione critica, il suo felice e sicuro intùito.

LUIGI BIANCONI

Cinematografia scientifica

Spesso, chi assiste alla proiezione di uno dei miei film, è portato a rivolgermi delle domande, per conoscere come ho fatto ad eseguire questa o quella ripresa. Altrettanto spesso poi è portato ad arzigogolare nel suo cervello soluzioni che si allontanano da quelle esatte, perchè non si tiene conto di tanti fattori e circostanze che gravano negativamente sulla riuscita della ripresa.

Le difficoltà da superare nella ripresa dei film scientifici sono molte e non lievi e non tutto procede fluidamente, come alcune volte può apparire. E questo anche quando si possiedono gabinetti di preparazione e di indagine perfettamente attrezzati.

Con tutto ciò non ci si deve perdere di coraggio. Per l'appassionato a questo lavoro, anzi, le difficoltà rappresentano uno sprone, e lo spirito e la mente, nella ricerca affannosa, se pur ponderata, delle soluzioni, trovano un elemento tonicizzante che rende più bella la conquista.

Purtroppo, specie se si lavora su esseri infinitamente piccoli od su esseri microscopici vivi, ma delicatissimi, le difficoltà diventano sempre più gravi, perchè si incontrano degli elementi contrastanti. Uno di questo, ad esempio, è dato dal fatto che, per avere una buona fotografia, occorre una sorgente luminosa potente, la cui stessa composizione di luce, specie nei suoi limiti estremi dell'ultravioletto e dell'infrarosso, possiede cause disturbanti e spesso distruggenti la vitalità cellulare. Alcuni obiettano che, con le moderne sensibilissime emulsioni pancromatiche e con i filtri selezionatori, ogni difficoltà può essere facilmente superata. Questo in teoria, ma in pratica le cose vanno purtroppo ben diversamente: ad ogni istante, si può dire, saltano fuori dei quid disturbanti che occorre prima individuare e poi, attraverso studi e prove, eliminare.

Chi si applica perciò alla cinematografia scientifica, anche se è affiancato e coadiuvato da illustri scienziati, deve continuamente stu-

diare, tenersi al corrente delle più recenti acquisizioni scientifiche, specie nel campo della fisicochimica, perchè le basi della fotografia rimangono sempre la luce, gli obbiettivi e le emulsioni sensibili. Ogni conquista in questo campo può rappresentare un reale progresso e permettere di superare difficoltà, finora rimaste insuperate ed ostacolanti il raggiungimento del successo.

D'altro canto non si creda troppo semplicisticamente che per eseguire dei buoni film scientifici basti avere buone macchine da ripresa e un buon operatore guidato da uno scienziato, perchè per quanto operatore e scienziato si comprendano bene, non riusciranno mai a creare fra loro quella perfetta ed intima fusione, che è la base prima, se non unica, del successo. L'ideale sarebbe che l'operatore fosse uno scienziato e viceversa. In tal caso sarebbe eliminato, specialmente, il grave inconveniente, che si verifica spesso, e cioè quello dello scienziato che, conoscendo profondamente ogni minimo particolare dell'oggetto da cinematografare, con il suo occhio mentale trae quasi in inganno il suo occhio fisico, vedendo quello che è più dato vedere all'obbiettivo.

Chi si applica alla cinematografia scientifica, deve inoltre essere animato da grande volontà, calma, pazienza, equilibrio, obiettività.

La pazienza e l'equilibrio sono i due elementi più importanti. Infatti, generalmente, la ripresa dei film scientifici richiede lavoro assiduo e continuo, che mette a dura prova i nervi dell'operatore. Incominciato un lavoro non si può sostare per il riposo, perchè il fenomeno che si riprende, non conosce stasi, ed una volta che si sia iniziato, prosegue incessantemente nel suo ciclo evolutivo, fino a perfetto compimento. Per tale ragione, il tempo non conta più e, se occorre, si deve rimanere sulla breccia anche giorni e notti intere, continuamente, inflessibilmente, combattendo contro la stanchezza ed il sonno.

Occorre massimo equilibrio per non falsare la ripresa. Il film scientifico, infatti, si presenta come una vera e propria analisi, nella quale si deve procedere con piena obiettività, per non introdurvi elementi che possono squilibrare il fenomeno, falsando nella sua determinazione parziale e finale. Basta, ad esempio, che, esaltati dalla bellezza del fenomeno che si sta svolgendo, e spinti, come naturalmente avviene, dal desiderio di vederlo compiuto, si intervenga con un fattore accelerante (maggior calore, umidità intensità magnetica, ecc.) perchè il ciclo evolutivo non sia più normale e si debba, a lavoro compiuto, ridurre il fenomeno alla sua normalità. Ma se ciò può incidere in modo non profondamente sfavorevole nel caso di un film didattico, ben altri-

menti deve dirsi per un film di ricerca scientifica, perchè anche il tempo nel quale si svolge un fenomeno rappresenta un elemento della più alta importanza.

La cinematografia scientifica è destinata ad un grande avvenire sia nel campo didattico che in quello della ricerca.

Nel campo didattico è ormai dimostrato che un film, opportunamente concepito ed eseguito, riesce più efficace di qualsiasi minuziosa e brillante spiegazione orale o di qualsiasi dimostrazione pratica, nella quale ultima il fatto medesimo che molti studenti devono affrettatamente, e spesso uno alla volta, esaminare un dato fenomeno, ingenera confusione e inesatta percezione del fenomeno stesso.

Aggiungiamo inoltre che un film, data la possibilità di ripertere la proiezione, offre l'enorme vantaggio di mostrare lo svolgimento del fenomeno quante volte si desidera, fissandone i termini indelebilmente nella memoria.

Nel campo della ricerca scientifica, la cinematografia si è affermata nel modo più saldo, perchè permette indagini impossibili a realizzarsi con gli altri mezzi oggi a disposizione, anche dei più attrezzati laboratori. Basta considerare l'indagine microscopica e quella del moto veloce per convincersene. Infatti, oggi la osservazione microscopica, diretta in campo nero, non permette ingrandimenti superiori ai 3.000 diametri circa. La ripresa cinematografica aumenta invece enormemente tale ingrandimento. Con la proiezione, infatti, su di uno schermo di soli 5 metri per 4, si ha un ingrandimento superiore alle 62.000 volte il fotogramma. Nel campo del moto veloce (balistica, meccanica delle masse rotanti, fenomeni muscolari, ecc.) la ripresa al rallentatore (oggi abbiamo apparecchi che consentono impressionare oltre 3.000 immagini al secondo) permette di fissare ed analizzare fenomeni, che non potrebbero essere esaminati, non dico dall'occhio umano, ma anche da istrumenti di precisione.

Per tale sua possibilità, la cinematografia scientifica va ormai affermandosi in tutto il mondo. In Italia, l'Istituto Nazionale LUCE, fin dal suo sorgere, ha creato una Sezione Scientifica, che giornalmente migliora la sua attrezzatura, sì da riuscire una delle megio organizzate di Europa. In Germania, in Francia, in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America, la cinematografia scientifica ha assunto grande importanza e si hanno dei laboratori forniti di larghi mezzi e di numeroso personale specializzato.

Qui torna a proposito a ricordare che l'Italia è stata la prima ad eseguire film scientifici e didattici. Al 1906 risale infatti il primo film tecnico agricolo ed al 1907 le prime riprese organiche di filmi scientifici. Al 1911 poi riportò la sua prima vittoria nel I. Concorso Internazionale del film scientifico tenutosi a Torino con il mio film *La vita delle farfalle* al quale fu assegnato il massimo premio messo in palio.

Ed è bene ricordare che a questo concorso parteciparono francesi, inglesi, tedeschi, americani ed altri ancora.

In Italia, un maggiore impulso lo avremo certamente non appena comincerà a funzionare la Cinemateca Didattica, costituita per legge presso il Ministero per l'Educazione Nazionale. Anche il Consiglio Nazionale per le Ricerche sta organizzando un buon lavoro in questo campo.

Ma il problema maggiore, e che desta una certa preoccupazione, non è tanto quello del macchinario, che ditte specializzate stanno continuamente migliorando, quanto quello del personale necessario ai laboratori di cinematografia scientifica.

Come ho già accennato, per questo lavoro occorrono uomini che abbiano qualità particolari: dall'amore allo studio ai nervi saldi e perfetti, dallo spirito di sacrificio ad una intelligenza sveglia, dalla larga conoscenza della tecnica cinematografica alla pratica dei laboratori di analisi e così via. Trovarli, non è facile, instradarli per il difficile cammino, è cosa ancora più ardua. In ogni modo occorre pensarci, perchè urge avere e preparare questo personale.

I più adatti, per riuscire, sono gli studenti universitari, specie quelli delle Facoltà di Fisica, di chimica e di scienze naturali. Essi però devono convincersi, prima di mettersi per la lunga e difficile strada, che occorre essere preparati, non solo intellettualmente, ma anche spiritualmente ad un lavoro che, se darà delle alte e gradite soddisfazioni, richiede una somma di sacrifici non indifferenti. Ciò, del resto, non deve spaventare, perchè è questione sopratutto di volontà, e la gioventù del Littorio, sotto la guida e con l'esempio del nostro Duce, ha dato e sta dando luminose prove di saper volere, fermamente volere, specie quando gli ostacoli si presentano duri, ardui a superare.

ROBERTO OMEGNA

Attori ombre e persone

Ogni spettatore ha tra i suoi ricordi l'album degli attori, che gli sono cari. È un album di gusto paesano, che riflette dei lucori patinati, qualche volto truccato, qualche piroetta, un mondo mimico e figurativo di un vago sapore scimmiesco, che si affloscia come gli abiti penduli di un attaccapanni. È un album accartocciato, che desta malinconia a sfogliarlo. A breve volgere di tempo, quegli attori, di cui si è creduto, per la facile illusione del giuoco meccanico della pellicola, di fissare indelebilmente l'arte singolare, si rivelano, invece, meschini e privi di una autentica personalità. La fatale Francesca Bertini oggi fa sbellicare dalle risa anche gli antichi suoi spasimanti, quasi che nella loro passata follia si fossero innamorati di un manichino. Le eccessive movenze di molti « divi » dello schermo, ebbri una volta di trionfi, oggi appaiono come disegni caricaturali di una società buffa e irreale. E ciò perchè questi falsi attori hanno documentato la loro recitazione, come un notaio registra un atto, con la povertà poetica di una prosa burocratica. E non dovrebbero, quindi destare sgomento se, come farfalle variopinte appuntate nel velluto di una custodia, muoiono nella celluloide, senza che di essi resti un accento lirico, un gesto ispirato, uno svolazzo genuino. Campati nel vuoto della loro presunzione, non hanno nè forza intima, nè carattere spirituale, che li affidi alle emozioni dell'animo più che al diletto dei sensi: il barbaglio delle loro figure ha riempito gli occhi di un effetto soltanto tecnico e, cessata la meraviglia, non è rimasto di ciò che la ottusità di una sensazione luminosa o auditiva. Per questi attori, simboli di un giocondo carnevale materialistico, non hanno significato i problemi di stile, di unità fantastica o di coerenza creativa; provenendo dalle più diverse zone dello spettacolo, essi hanno portato sullo schermo una certa apparenza visiva, raffazzonando con fatica disperata, in un garbuglio per altro interessante, le loro pantomime, i movimenti del loro abile corpo, i loro costumi recitativi, di istrioni e

di mattatori, di buffoni, di macchiette e danzatori, pagliacci ed equilibristi, moltiplicando il loro vigore a mano a mano che la stampa della macchina cinematografica livellava le loro possibilità a un semplice e identico giuoco esteriore. Nel cinema questa gente, che era carica di stili di ogni genere, finiva con non averne nessuno, senza una forma originale, che li definisse come puri interpreti della nuova arte: e di fatto si è verificato che, nell'impasto di tanti elementi, non si siano ricosciuti più i limiti, che nel teatro sono molto netti e che qualificano, ad esempio, l'attore di prosa, ben distinto dal cantante lirico, o il macchiettista altra cosa dal clown.

Cinema e teatro sono legati da un punto in comune allo spettacolo, da cui ciascuno diverge, in senso opposto, verso l'infinito. Ed è questo legame spettacolare che crea molta confusione di opinioni e di tendenze, per cui fra l'altro alcuni ritengono il cinema come superamento del teatro, mentre in realtà ci sembra che le due forme abbiano fini, mezzi e sostanza completamente estranei fra loro. L'uno spettacolo vivente e l'altro determinato; l'uno secondo Ricciotto Canudo « irreale fisso » e l'altro « reale variabile », rappresentazioni, che già nel seme hanno natura propria ed originale. Anche in quegli aspetti del teatro, che più si avvicinano apparentemente al cinema, vi è una grande differenza di convenzioni e di modi. Alcuni trovano delle affinità fra l'attore di cinema e quello di varietà. Al varietà, di fatti si riconoscono qualità di movimento, di brio e di sorpresa e leggi di spazio e di tempo, che sembrano preparare la rivoluzione spettacolare del cinematografo. Qualcuno ricorderà a questo proposito il « Manifesto sul varietà » di F. T. Marinetti, (pubblicato in « Bianco e Nero » numeri 2 e 3 anno 1937), in cui si esaltavano alcune forme dinamiche di « attualità veloce », di « azione », di « eroismo ». D'altra parte noi ci ricordiamo di avere visto sul palcoscenico due intelligenti acrobati fare una rissa « al rallentatore » ed avvoltolarsi per terra come se fossero sciolti dalle normali leggi di gravità. Non sono argomenti convincenti: film e numero di varietà sono due mondi incomunicabili, anche nelle manifestazioni estreme, in cui ad esempio pare che l'attore abbia realizzato sulla ribalta l'annullamento del proprio peso e del proprio corpo: anche allora un diaframma decisivo separa gli attori dell'uno e dell'altro spettacolo: i primi sono ombre e i secondi sono uomini in carne ed ossa. E mentre per questi sono assurde e audaci le teorie di un Craig, che definisce l'attore come una macchia di colore, o di un Tairoff, che lo considera come un oggetto o uno dei tanti elementi di scena, per quelli le stesse teorie

sono intelligenti divinazioni di nuove possibilità, di una ricchezza espressiva, che costituisce una entità nuova.

Consideriamo il film rivista: dopo l'avvento del sonoro se n'è avuta una invasione. È indubbio che in tali spettacoli rivistaioli le esperienze del varietà siano state largamente applicate: il cinema ha allargato la ribalta all'infinito, ha moltiplicato le risorse visive, fecondando con la sua natura dinamica e spaziale ritmi inusitati, tentando con una formula più briosa e complicata motivi inediti, e sostituendo, alla fine, rapidamente luoghi e persone. Ma è chiaro che nei riguardi dell'attore la esperienza sia stata negativa: ha trasformato in una bazzecola l'esercizio fisico che tocca il limite delle possibilità umane, rendendo il salto mortale o altra difficoltà pericolosa alla portata di un bimbo. Il cinema è glorificato come il regno del trucco; e sotto questo punto di vista il corpulento Emil Jannings può volteggiare come una piuma su altissimi trapezi (vedi *Variété* di Dupont) o il pesante Oliver Hardy, comico con Stan Laurel, volare sul tetto di una casa come una rondine (vedi *Fra Diavolo*) e certi tuffi dal trampolino con il rallentatore possono dissolvere nell'aria la velocità degli atleti.

Quanto sulla ribalta è vivo e meraviglioso, appare scipito sullo schermo come una copia rispetto all'originale. E capita spesso di doversi annoiare a spettacoli di rivista, fotografati benissimo, e di interessarsi invece agli stessi numeri al naturale, anche se più scorretti o ineleganti. Se quindi le figure e i ritmi del varietà sono stilizzati a un modo, per il film occorre evidentemente una ricreazione « ex-novo » di quei ritmi e di quelle figure. Il finale di *Quarantaduesima Strada* diretto da Lloyd Bacon è ricco di trovate rappresentative. Musica, canto e danza: e al suono di un jazz guizza la vivacità di una folla in movimento. Molti tipi definiscono la gente della popolosa strada nuovaiorchese: un venditore di mele fa il giocoliere alla palla, una donna voluminosa conduce al guinzaglio un cagnolino, parrucchiere e bambinaia, portiere negro, nani e strilloni, venditori di banane che amano il golf, poliziotti a cavallo, monelli negri, un ubriaco e un ganimede, una terribile lite di due amanti, e sopra questa frenesia, che ha un suo ritmo preciso, la gloria del sesso, in quadri di gruppi di giovanotti e signorine danzanti. A tener dietro a sintesi simili, che hanno una base teatrale, si scivola nelle spire della celluloide e non si riesce a districarsi mai, giacchè sembra che quanto più ci si dimeni in tale senso, tanto più ci si avvince. L'esempio ci dimostra come sia necessario che il cinema abbia non solo un suo ritmo, diverso da quello di ogni altro spettacolo, ma come av-

venga, ove si conti la libertà spaziale e temporale dell'attore cinematografico, che nella ricerca di questo ritmo l'attore possa essere sacrificato, riducendosi a un punto, a un elemento coreografico e decorativo. Nel film *Danza delle luci* si osservi il motivo del violino luminoso, sviluppato secondo oscillazioni cinematografiche ritmiche e prospettiche. L'obbiettivo circoscrive dapprima un violino solo, poi con un rapido volo in alto scopre altri violini, i cui contorni di luce si dispongono a formare la sagoma luminosa di un violino gigante. Il cinema spiega i suoi tentacoli pellicolari a cercare spazio e profondità nuove. E, in questo caso, la considerazione dell'attore non sembri fuori posto, poichè, mentre sarebbe assurdo parlare di attori nelle manifestazioni coreografiche di una rivista teatrale, ove questi sono soltanto elementi decorativi, numeri e entità animate, nelle espressioni astratte del film, invece, l'impiego dell'attore si nobilita come un naturale sviluppo della sua interpretazione.

Il cinema ha una base indiscutibile, la fotografia, che non si trascura impunemente nelle sue cause e nei suoi effetti. Essa è un fatto meccanico, alla base, inesorabile nel suo movimento, determinato dall'occhio infallibile dell'obiettivo, che nella realtà coglie anche gli ignari e i distratti, che entrano nella sua orbita di presa. E, come fatto nuovo, ha degli elementi di trasformazione del mondo esterno, che sono dotati di una certa suggestione. Quante volte di fatti, sia pure in una semplice istantanea non abbiamo avuto il senso di scoprirci fisicamente, quasi avessimo un altro volto e un'altra figura, diversa da quella che abbiamo sempre creduto essere nostra? Sulla ignoranza di effetti e di modi che circonda la fotografia alcuni fotografi ambulanti da fiera tentano il loro successo e con rudimentali cassette compiono sotto gli occhi dei villani il « miracolo » di stampare effigi. Se lo svolgimento fotografico può meravigliare qualcuno, ciò non toglie che di esso lo spirito sia padrone ed arbitro assoluto e che ne disponga a piacimento, come di un mezzo necessario e insostituibile della rappresentazione cinematografica.

Alcuni indigeni delle colonie credono che la « camera » sia una cosa così diabolica, che rubi le anime e per sfuggire al tristo maleficio si coprono il volto e si adirano, quando ne vedono qualcuna puntata su di loro. Nella loro semplicità d'animo questi individui avvertono il fatto davvero meraviglioso, anche se meccanico, della fotografia in movimento, che toglie all'individuo la sua veste fisica e se ne appropria. Questa prerogativa dà la chiave di un mondo segreto: si entra, per questa via, con occhi aperti nel mondo dell'io e del non-io e dello

sdoppiamento della personalità, sollevando concretamente i veli del subcosciente e arricchendo di magia, che è però solo apparente, i mezzi espressivi dell'attore. L'attore moltiplica sè stesso all'infinito e la sua ombra diventa tanto importante, quanto la sua persona. Si ricordi in *Episodio* la presentazione della frivola e buona Mizzi: soltanto la sua ombra si vede e si riflette sulla parete della porta aperta, mentre ella si incipria e sottofondo una musichetta allegra conferma il carattere leggero della ragazza. E si tralasci pure tutta la zavorra di ombre, vaganti e sospette, di striscio e di profilo, che fanno la sostanza di molti film «gialli»; e si veda piuttosto con quanta efficacia, in *Dottor Jekyll,* la fuga di Mister Hyde, inseguito dalla polizia nella notte, è descritta in una inquadratura, in cui la sua ombra si ingrandisce paurosamente lungo il muro di una casa. Ombre e specchi sembrano raccogliere la immagine vera dell'attore; e accentuare quella inconsistenza, e impalpabilità del fantasma che vagola in un bagno di luci cinematografiche.

Da questo punto di vista destano la più viva emozione talune rappresentazioni di ricordo o di sogno o di esaltazione psichica; in tali forme l'attore disarticolato pienamente dalle comuni convenzioni teatrali acquista un preciso modo di agire. Il luogo comune della letteratura, il soggettivismo psicologico rinnova le sue fortune nel cinematografo: il sogno di Annabella in *Maria leggenda ungherese,* o quello di Gary Cooper e Anna Harding in *Sogno di prigioniero,* in cui le luci e il movimento staccano le figure dalle realistiche possibilità terrene sono esempi di una recitazione visiva, concreta e coerente. Un bell'esempio di fusione stilistica si ha in *Atlantide* di Pabst nella sequenza del miraggio delle acque, in cui Blanchar, assetato e sperduto nel deserto, avanza verso il mare, che egli crede di vedere e che in sovraimpressione, con una ondata maestosa sembra sommergerlo, mentre un trillo musicale si acuisce sino allo spasimo ed egli cade sfinito e moribondo sulla sabbia affocata. In *Maschera eterna* alcuni brani sequenziali sono immersi in un alone confuso di irrealtà e punteggiano la lenta guarigione di un pazzo. Questi esempi, la cui efficacia non si serve di mezzi impuri, ma si avvale, a quanto pare, di espressioni originali, non sono particolari generi recitativi, ma, a nostro parere, la autentica tendenza dell'attore cinematografico. In questi esempi, egli ha quasi perso sè stesso, si è dimenticato di esistere, come uomo e come individualità, e si è purificato come sostanza. Non è più essere vivente, è un'ombra, senza peso, aerea; si trasfigura e si libera da ogni convenzione materialistica e non ha più contatti con l'esterno. Per questa qualità innaturale, i registi,

ingenuamente, si sono permessi la libertà di insistere spesso, nei loro film, sul motivo del bacio. E se anche qualche volta l'obbiettivo sembra posarsi come mosca indiscreta sulle labbra zuccherose di due amanti, per succhiarne in modo disgustoso e orripilante, il bacio, per lo più questa erotica esaltazione è accettata come una liberazione dell'istinto, perchè linguaggio di fantasmi e di entità irreali.

Al tempo dei primi film muti gli attori, che non avevano capito la trasfigurazione, cui andavano soggetti, spogliati della loro carne, apparivano come sonnambuli, sembianze vaghe di un processo quasi fisiologico. Avendo perso il corpo, pudichi e sgomenti, cercavano di darsene uno. Spaesati e disorientati cercavano di coprire la loro nudità con gesti esagerati, carichi di provincialismi; ma nulla è più impudico delle loro figure, sporche di fotografia, stampe e non radici di vita. L'attore non può essere vivo che a un modo, incorporandosi nel film e facendo del film la propria sostanza. La storia della recitazione cinematografica è segnata da questa ansia, dall'attesa che squilli la tromba di una resurrezione artistica, che rifaccia vivi gli attori e dia loro una veste personale. A questa prima verità, gli attori di teatro, che di solito invadono lo schermo con il passo pesante dei villani e con la loro goffagine, si dovrebbero avvicinare con molta umiltà. La loro comunione con il film dovrebbe avere la stessa potenza demoniaca di un rito, giacchè essi, nell'atto, perdono la loro carnalità per assumere una pura spiritualità. La catarsi li dovrebbe lavare di ogni scoria e convenzione, che appartenga ad altri motivi, al altre esigenze e ad altre cause. I comuni e sbraitanti gesti, e le ancor più ampollose parole, di cui spesso sono fieri gli attori che provengono dal palcoscenico, quasi che volessero uscire dal fotogramma e proiettarsi in avanti alla ricerca della terza dimensione e del film in rilievo, li condannano a priori come gente fuori della natura dell'arte nuova. Per questa ragione la recitazione cinematografica è spesso senza stile. L'attore, come elemento principale dello spettacolo, si attacca vischiosamente ad una rettorica recitativa, che non è la vera. Non è certo nuova la recitazione americana, intinta di realismo minuto e borghese, per cui di un personaggio si mostrano i lati più quotidiani e gli atteggiamenti più ordinari; nè c'è da esaltarsi di fronte a certi aspetti della recitazione europea, che ha più gusto e più cura nei movimenti figurativi e dialogici, ma che pecca anch'essa di derivati impuri, più o meno evidenti. La tendenza di fare film storici e in costume, che consentano una certa plasticità di pose e di mosse, ispirate a pitture celebri, potrebbe fornire un indirizzo per una recitazione non pedestre,

non reale, non naturalistica per la dimenticanza piena nell'atmosfera storica della visione prosaica della vita e il compimento di uno stile appropriato. Ma anche questo genere si abbandona a manifestazioni spettacolari, esteriori alla corrente rappresentativa del cinema. La scoperta di taluni modi sintattici, che pure hanno modificato la struttura narrativa dei film, non ha influito sulla recitazione a sufficienza per darle uno stile. Il montaggio e le sue leggi non preordinano il movimento dell'attore, ma per lo più lo seguono, lo assecondano, lo delimitano soltanto e non sono motivo per lui di creazione. La prospettiva, la illuminazione, la inquadratura (e in ciò si comprende la scenografia) e le altre possibilità espressive dell'attore, di regola non costituiscono che una apparecchiatura esterna all'attore, invece di essere elementi essenziali della sua prsonalità. Questa affermazione che sarebbe un controsenso per l'attore teatrale è assioma per quello cinematografico. È indubbio che non si sfrutta quella preziosa miniera mimica che è là « microfisionomia » così acutamente messa in evidenza da Bela Balàzs, la quale si manifesta nel primo piano, che in un film fa da accento, da rima, da tono ed è la nota più schietta della poesia. E non si adopera neppure la penetrazione profonda della parola, intesa in funzione dello stile rappresentativo dell'attore filmistico. La parola perchè faccia presa con la immagine dovrebbe fare atto di umiltà e tornare alla natura di suono e di voce e da qui percorrere con nuovi intenti il cammino dell'espressione. Sembra che la voce registrata abbia qualcosa di materiale, di vivo, legata a un corpo più di quanto non sia la immagine fotografata: sentire la propria voce dall'altoparlante è come violentare nell'ordine spirituale sè stessi. Come se un'altra persona dotata di ugola e carne e che ci rappresenta, ci parlasse. Ciò forse perchè la voce è fondamentalmente un fatto fisiologico e come tale siamo abituati, nonostante là macchina che la registra, a considerarla. Non era lo stesso per la prime immagini cinematografiche, allor che nel buio qualcuno si impauriva se sullo schermo un treno, preso dal sotto in su, avanzando pareva impennarsi e riversarsi nella sala? Ora più non si teme che i treni o altri veicoli si rovescino nella sala, ma è ancora in noi il senso magico della scoperta e della novità per il suono e la parola cinematografica. Conviene superare questa fase infantile del sonoro, per approfondire lo spazio e il tempo acustico. La parola non è nè statica, nè dinamica; è l'una cosa e l'altra a seconda del ritmo, che si richiede. Non è meno lenta della immagine che voglia toccare nel vivo sentimenti e pensieri di un personaggio e d'altra parte la immagine non è meno sintetica della parola, in

quanto esprime valori complessi. Il sonoro ha posto l'attore dinnanzi a uno strumento, di cui deve essere padrone: il microfono. E il microfono raccoglie teoricamente l'immenso e l'infinito, come una conchiglia il murmure del mare e per la sua mobilità abolisce ogni distanza fra sè e l'attore, identificandosi nelle sue massime possibilità con l'organo della voce: è l'organo vocale dell'attore stesso. In un film tedesco *Si parla di Clara* il « sì » di risposta della giovane protagonista alla domanda di matrimonio del suo innamorato, secondo un naturale evolversi psicologico, è gridato dall'alto di una finestra e nella notte riempie singolarmente tutta la strada: il volume della voce ha una ampiezza non reale determinata da un effetto tecnico; e la colonna sonora è intervenuta con i suoi specifici mezzi. L'attore, tranne l'esempio, è in questo campo spesso in lotta con la tradizione teatrale, che lo lega, lo abbrutisce e lo macchia. Per cui conviene ricordare un film muto per dimostrare che sia una recitazione unitaria e coerente, stretta in uno stile.

I film *Sinfonia nuziale* e *Luna di miele* di Erich von Stroheim sono due tavolozze eccezionali di primi piani, che si sgranano con una delicata pittura di sentimenti, e alcuni duetti recitativi, come quello fra Eric von Stroheim a cavallo e Fay Wray o il loro idillio fra i meli in fiore ed il gaudio amoroso che li dissolve o quello della sbornia dei due padri che concludono il matrimonio, sono così pieni di sincerità artistica e partecipano di una fusione così aderente e intima, che sono esempi di stile raggiunto. Le due interpreti Fay Wray e ZaSu Pitts sono figure coerenti e poetiche; fra i tanti abbozzi che il cinema ci ha offerto di categorie, di tipi e di individui, senza volto e senza carattere, queste due attrici sono ricche di una suggestione, che va oltre il loro aspetto fisico. L'obbiettivo ha frugato le loro luci mimiche, come soltanto l'obbiettivo può fare ed il loro volto, nella gamma della gioia e del dolore, si infiora di poesia. La tragica zoppa, la cui sofferenza non ha più lagrime negli occhi sbarrati e in cui traluce timido e sgomento l'amore o la bella Wray, sognatrice di leggende, in lotta continua con la brutalità che la circonda sono due persone, due vite, due caratteri. Ogni inquadratura, che le delimita esteriormente, le esalta intimamente, proiettandole nella sequenza come gente viva di un mondo più grande di loro, in cui ricompongono le loro sciolte membra. Per cui non si pensa più a questo o a quel quadro, ma al personaggio, che ha trovato posto nella nostra anima, asilo nel nostro spirito. Per ciò stesso la Wray ha modo di rilucere, anche in mezzo al letame di una stalla, in *Sinfonia nuziale* fra maiali

e luridume e sotto la spinta brutale e la voglia lussuriosa e bestiale di un macellaio.

Se al calore dell'arte si sostituisce la fredda analisi, ci si perde spesso dietro a un gesto, all'andatura, al portamento, al costume, alla pettinatura, alle reazioni e alle azioni che sono diverse per ciascun tipo e carattere, ma la costruzione del personaggio supera questi mezzi, per attaccarsi a una dialettica visiva e auditiva, che è quella del racconto, del film e del suo svolgimento.

GIOVANNI PAOLUCCI

Note

1. *Da una interessantissima statistica che ho avuto sott'occhi per pochi istanti, dato che mi è stato detto trattarsi di cosa molto riservata (vai a capire poi il perchè), sono venuto a conoscenza di alcuni importanti dati sugli incassi dei film italiani in proporzione alla spesa di produzione. È balzato subito in evidenza che i film di masse e di nome, quelli insomma che sono costati più di tre milioni, sono quelli che hanno incassato più di tutti gli altri. È il caso di « Luciano Serra pilota », di « Giuseppe Verdi » e di « Ettore Fieramosca ». Senza che vi sia bisogno di trarre delle conclusioni a tutto ciò, dato che molti sono le ragioni per le quali certe volte si fa un film, bisogna convenire che ad uno sforzo maggiore corrisponde un incasso adeguato.*

È invece rarissimo il caso in cui il film dal costo aggirantesi sul milione o meno abbia ottenuto un buon successo finanziario. Meno raro invece il caso di quei film il cui costo medio si è stabilito tra il milione e mezzo e i due abbondanti. E per fare alcuni nomi citeremo « Batticuore », « Hanno rapito un uomo », « Mille lire al mese », « Jeanne Doré » e « La Dama bianca ».

Da questi dati, alcuni dei quali possono essere suscettibili di leggere modificazioni ma che tuttavia non altererebbero il risultato, si può trarre la conseguenza che un film dal costo inferiore al milione ha ripagato scarse volte le spese, che quelli di costo medio possono rifarsi delle spese e che quelli cosiddetti d'impegno arriveranno alla fine dei cinque anni di sfruttamento a ripagarsi delle spese a meno che queste non abbiano raggiunto i limiti proibitivi di uno « Scipione l'Africano ».

A questa cifra vanno aggiunte le eventuali vendite all'estero, dato che in questo momento il film italiano è riuscito a penetrare in qualche paese. Sussistono sempre delle difficoltà enormi in tutti i settori, da quello delle valute bloccate a quello della guerra, ma lavorando con fiducia e coscienza si possono ottenere dei risultati soddisfacenti che ricompensino la faticosa opera dei produttori italiani a torto troppo spesso calunniati.

Nel bel volume che la Società degli Autori ha edito anche questo anno sullo « Spettacolo in Italia » non vi sono dati di questo genere. E invece io sostengo, fino a che non mi si convinca del contrario, che sarebbe preziosissimo per la finanza del cinema sapere esattamente gli incassi di ogni film italiano dal momento della prima visione fino al giorno della compilazione del libro. Esistono su ciò dei pudori e delle prevenzioni che bene non si comprendono e

che non esistono, per esempio, in America, ma quale danno può portare alle case di produzione la pubblicazione annuale di queste cifre su di un libro tecnico e autorizzato come quello della Società degli Autori che vien letto solo da chi veramente ha un interesse vivo e serio per le cose cinematografiche?

(T.S.M. in « Cinema »)

2. *In questi ultimi tempi, da quando cioè, per la istituzione del Monopolio sui film stranieri, quattro case americane hanno cessato di inviare i loro film in Italia, si osserva una ripresa dei vecchi film, tra i quali alcuni film muti sonorizzati. È interessante notare che l'atteggiamento del pubblico verso tali film è favorevole. Con ciò si vuol dire che l'opera cinematografica non è caduca, come non sono caduche le espressioni di altre arti. Conviene insistere ancora una volta sul concetto del cinema come arte, le cui opere possono, per quanto a distanza di tempo dall'epoca in cui sono state prodotte, essere apprezzate indipendentemente dal clima e dagli argomenti che, in determinate circostanze, possono averle suggerite.*

3. *Si auspica da tempo una sempre più stretta collaborazione fra il cinema e le arti, fra il cinema e le altre attività della vita contemporanea. Un contributo non indifferente può essere portato dal cinema alla moda dell'abbigliamento; si è detto infatti in più occasioni che le attrici nei nostri film vestono male, indossano abiti i cui modelli non sono suggeriti dal buon gusto. A tale scopo torna a proposito un concorso recentemente istituito, col quale si tende a portare gli artisti in genere verso il cinema, per quel particolare settore che è l'abbigliamento femminile nei film. Riportiamo qui i termini del bando:*

La Sezione Cinematografica del Circolo Romano Donne Artiste e Laureate, aderente alla Unione Provinciale Fascista dei Professionisti e degli Artisti di Roma, con il Concorso del Ministero della Cultura Popolare (Direzione Generale della Cinematografia), della Presidenza di « Cinecittà », dell'Ente Nazionale della Moda e della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dell'Abbigliamento, sentito il Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti e di concerto con il Sindacato Romano della categoria stessa, indice un primo concorso annuale, tra gli Artisti d'Italia, per la creazione di modelli originali di moda femminile, destinati alla realizzazione cinematografica: cioè per una moda italiana ideata e disegnata appositamente, fuori dalle comuni linee del giorno, adeguata alla caratteristica tipica dell'attrice ed al personaggio che l'attrice stessa rappresenta.

Il concorso è regolato dalle seguenti disposizioni:

1) possono prendere parte tutte le iscritte ad una Sezione Provinciale dell'Associazione Nazionale Fascista delle Donne Artiste e Laureate e tutti gli Artisti e Artiste iscritti ai Sindacati delle Belle Arti o Registi e Scenotecnici del Regno;

2) i concorrenti dovranno far pervenire al Circolo Romano Donne Artiste e Laureate (Via delle Terme di Diocleziano n. 90), non oltre il 30 novembre p. v., la propria domanda corredata dal certificato di iscrizione ad uno dei suddetti Enti Sindacali, e non oltre il 15 gennaio 1940-XVIII i relativi disegni;

3) i concorrenti dovranno presentare i modelli di abiti femminili moderni destinati ad essere indossati da una attrice cinematografica italiana, nell'interpretazione della protagonista, o della commedia « L'Alba, il giorno e la notte » di D. Niccodemi, o del ro-

manzo « Forse che si forse che no » di G. D'Annunzio, trasportando l'azione del romanzo ai nostri giorni. Il concorrente dovrà pertanto indicare il nome dell'attrice cinematografica da lui scelta ed il momento scenico nel quale l'abito dovrebbe essere indossato.

I concorrenti debbono presentare, sul lavoro scelto, non più di quattro modelli d'abito, l'uno diverso dall'altro;

4) i modelli debbono essere presentati in cartelli di m. 0,70×1 montati su telaio, portare l'indicazione del nome e cognome del concorrente e l'indirizzo dello stesso. Pure accettando i modelli in colore, la Commissione raccomanda all'artista di pensare i modelli, come già resultanti dalla realizzazione cinematografica, e quindi presentarli preferibilmente in bianco e nero e gradazioni di grigio;

5) al giudizio insindacabile di una apposita Commissione, che sarà composta da esperti di cinematografia-abbigliamento femminile e da rappresentanti del Sindacato delle Belle Arti, saranno conferiti dei premi agli artisti che avranno presentato il gruppo più omogeneo di figurini rispondenti maggiormente alla realizzazione cinematografica. Detti premi saranno della seguente misura:

Primo premio L. 4.000 — Secondo premio L. 2.500 — Terzo premio L. 1.000.

Inoltre saranno conferiti tre premi in medaglie ai singoli modelli di linea più originale ed artistica;

6) i cartelli premiati rimarranno di esclusiva proprietà della Sezione Cinematografica;

7) la Sezione Cinematografica si riserva il diritto di esporre al pubblico tutti i cartelli concorrenti e di far riprodurre in stoffa quei modelli che riterrà meritevoli di comparire in una eventuale sfilata di figurini d'alta moda cinematografica;

8) i cartelli non premiati dovranno essere ritirati entro venti giorni dalla data dell'invito fatto dalla Sezione Cinematografica e mezzo cartolina postale raccomandata.

Trascorso tale termine, i cartelli non ritirati vengono considerati rinunciati a favore della Sezione stessa;

9) la partecipazione al concorso porta con se implicita accettazione del presente regolamento.

Notiziario tecnico

ODIERNI REQUISITI
DELLE PROIEZIONI CINEMATOGRAFICHE SONORE

Parallelamente alle sempre crescenti possibilità offerte dalla ripresa cinematografica ottica e sonora si è avuto in questi anni un notevole incremento nello sviluppo della tecnica della riproduzione.

Infatti questi due problemi sono tra loro strettamente connessi; sarebbe impossibile concepire una conquista tecnica nella ripresa se questa poi non desse risultati tangibili, all'atto della proiezione, per mancanza degli organi elettrici o meccanici in uso nelle cabine.

In modo particolare la tecnica costruttiva dei proiettori, degli amplificatori da riproduzione e di tutti gli accessori ha subito, in Italia, un notevolissimo impulso tanto da potersi affermare che l'acquisto di prodotti esteri in tale campo non è giustificabile sotto nessun aspetto. Che anzi alcune costruttrici italiane si sono talmente affermate con i loro prodotti da riuscire ad esportare in numerosi mercati esteri, vincendo la concorrenza delle maggiori Ditte per la qualità, per il rendimento e per la robustezza del materiale prodotto.

Francesco Mauro, Presidente della Cinemeccanica, nè L'Ingegnere, *esamina accuratamente le caratteristiche di un moderno impianto da proiezione, soffermandosi particolarmente sui problemi dell'illuminazione, della proiezione e della riproduzione dei suoni, sui tre problemi cioè che costituiscono la base fondamentale di ogni buona macchina da proiezione e che, quindi, rappresentano i fattori essenziali di un'ottima riproduzione ottica e sonora.*

L'ILLUMINAZIONE

Suppongo a tutti noto il problema tecnico nei suoi elementi essenziali. Si tratta di far passare, nella sezione appropriata (fig.1) di un sistema catottrico-diottrico (1) 24 volte in un secondo, con moto intermittente, una immagine di mm. 15,25 × 20,95 (2) ingrandendola linearmente da 200 a 400 volte

---

(1) Si usano specchi concavi di vetro (ottico) argentato o di metallo rodiato, od anche di alluminio, tirato a pulimento speculare e trattato appropriatamente. La concavità accoppia la curvatura sferica alla elittica (specchio asferico) allo scopo di proiettare anche i raggi marginali nella finestra del filmo (fig. 1) collocata in prossimità alla zona di diametro minimo del fascio luminoso. Questo, attraversata la pellicola, viene proiettato sul quadro mediante un obbiettivo accuratamente corretto e di grande diametro (fino a 100 mm.).

(in superficie quindi da 40.000 a 160.000 volte). Contemporaneamente si tratta di far passare, con moto continuo, nel fuoco di un altro sistema diottrico, la striscia che porta la registrazione del suono (3).

Per ottenere valori accettabili, date le condizioni nelle quali sono oggi prodotti i film di qualità primaria, per le zone di « alte-luci », di ombra e di interesse dominante, in rapporto alla luminosità media, e realizzare, insieme con buoni contrasti, un tono generale soddisfacente, occorre che la quantità di luce che arriva sullo schermo sia di almeno ottanta lux (1). Ne derivano lampade ad arco (5) di notevole responsabilità, giacchè con distanze fino a 70 metri e dimensioni del quadro di 6 per 8 m. (e più) si hanno erogazioni (per un potenziale intorno ai 35 V) di circa 75 A (6).

FIG. 1. — *Sistema catottrico-diottrico per la proiezione cinematografica*

A questo bisogna aggiungere un elemento decisivo: la qualità della luce prodotta.

Se porto sulle ascisse le lunghezze d'onda in Angstrom e sulle ordinate la distribuzione dell'energia nello spettro di un arco del tipo in uso fino a non molto tempo fa, ottengo un diagramma avente le caratteristiche della fig. 2 (7). Lo spettro visibile è contenuto tra 4.000 e 7.000 A circa, ma la rispondenza dell'occhio umano (normale) risulta assai diversa rispetto alle radiazioni di diversa unghezza d'onda (8), secondo la nota curva della visibi-

(2) Sono queste le dimensioni (con tolleranze di + 0,05 mm.) della finestra, davanti alla quale si presentano, successivamente, le immagini fotografiche, secondo le norme in vigore negli U.S.A. (S.M.P.E. - Society of Motion Picture Engineers) ed in corso di approvazione in Italia (U.N.I.).

Con un angolo di proiezione di 14° ciò da luogo ad una immagine sullo schermo, della abituale forma rettangolare, con il rapporto altezza-larghezza di 3:4.

(3) Del che sarà detto trattando della « lettura del suono ».

(4) Misurati con proiettore aperto, ma senza interposizione di filmo. Ho preferito adottare la misura della luce che arriva sullo schermo anzichè di quella riflessa (in lambert) adoperata sovente dai tecnici americani, perchè ciò elimina l'influenza delle caratteristiche proprie dello schermo medesimo, anche il rapporto alla esecuzione delle proiezioni per trasparenza o riflessione.

(5) Per piccoli impianti si usano speciali lampade ad incandescenza da 500 a 900 W, meglio se a bassa tensione (da 12 a 30 V). con il tratto luminoso del filamento concentrato in un'area minima.

(6) Prendo in considerazione soltanto la corrente continua perchè, malgrado ripetuti tentativi, la corrente alternata ha finito per essere confinata nel campo degli impianti più modesti, causa gli inconvenienti ai quali dà luogo.

(7) Sono indicati in alto delle fig. 2 e 3, per agevolare una rapida valutazione, i colori. Ma è ben noto che tale ripartizione dello spettro è soltanto approssimativo, passando ogni tinta nell'altra per sfumature impercettibili. Per tracciare i diagrammi del tipo riprodotto nelle figure occorre isolare radiazioni d ilunghezza d'onda definita:ad es. la linea rossa del Cd. di 6438 A, oppure la verde del Hg di 5.461 A.

(8) La visibilità massima si verifica intorno ai 5.500 A, mentre è ridotta al 0,009 % per 4.000 A.

lità, che ho riprodotto nella linea a tratti per comodità del lettore. Poichè solo quando tutte le radiazioni tra 4.000 e 7.000 Å sono presenti in quantità presso a poco uguali, nessun colore predomina e noi chiamiamo bianca la luce, emerge dal duplice diagramma della fig. 2 come per l'arco di tipo antico (chiamato « a bassa intensità »), data la predominanza delle radiazioni di maggior lunghezza d'onda, la luce sullo schermo debba apparire (come appare di fatto) di tinta giallognola.
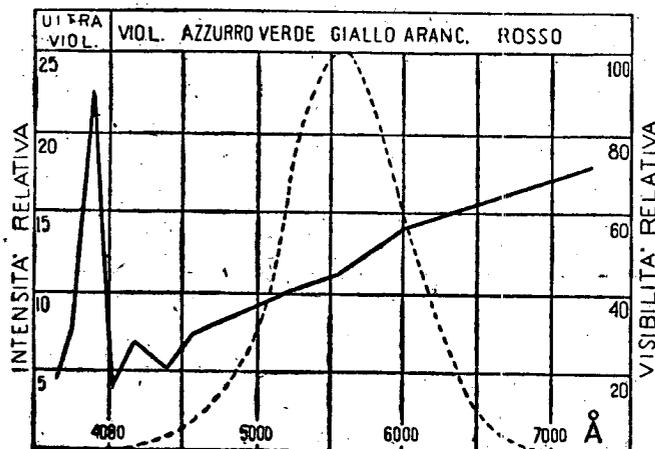
FIG. 2. — *Distribuzione dell'energia nello spettro di un arco « a bassa intensità » - Curva della visibilità*

Modificando la distribuzione dell'energia nello spettro dell'arco, secondo quanto mostra la fig. 3, si è realizzato un ben diverso equilibrio, aumentando la quota di radiazioni a bassa lunghezza d'onda ed impartendo alla luce le caratteristiche di bianchezza che tutti ben conosciamo per le odierne proiezioni cinematografiche di qualità. In siffatte condizioni, alle quali sono armonizzati la presa fotografica, lo sviluppo, la stampa dei filmi (9) anche le ombre riescono trasparenti, i particolari emergono, i contrasti prendono tutto il loro valore, le « alte-luci » assurgono alla loro massima brillantezza, senza che l'occhio normale debba mettere a prova la sua acuità visiva; si verifichi il pericoloso fenomeno dell'abbagliamento; lo spettacolo diventi, invece di un sollievo, una fatica. L'arco è stato profondamente modificato, soprattutto dopo che si è analizzato da vicino il gruppo di fenomeni conosciuto sotto il nome di

FIG. 3. — *Distribuzione dell'energia nello spettro di un arco « ad alta intensità » - Curva della visibilità*

(9) Vi è ormai tutta una letteratura al riguardo: ad essa mi è forza rinviare il lettore desideroso di approfondire l'affascinante materia.

effetto Beck. Per i carboni, in luogo delle posizioni *a*) e *b*), si sono adottate la *c*) o la *d*), (fig. 4), diminuendo notevolmente il diametro dei carboni stessi, allo scopo di aumentare la densità di corrente dai 0,30 A/mm² usati in precedenza, ai 0,75 ÷ 1,35 (misurati al carb. pos.) oggi adottati.

Negli archi moderni, con la disposizione *d*), il carbone positivo avanza, per equilibrare il consumo, comandato da un motore elettrico, inserito in derivazione sugli elettrodotti dell'arco. Grazie al motore medesimo si ha modo di attuare, in maniera indipendente, anche l'avanzamento del carbone negativo, di entità minore del primo. Un soffiatore magnetico assicura la stabilità e l'appropriato orientamento della fiamma dell'arco.

Fig. 4. — *Posizione dei carboni, per vari tipi di arco*

Dato che l'arrivo della corrente avviene ad una distanza (dall'arco) relativamente ragguardevole (intorno ai 300 mm. per il positivo) è necessaria per entrambi i carboni una ramatura superficiale. L'anima del positivo contiene poi una notevole proporzione di sali di cerio ed altre terre rare (10). Con questi accorgimenti il cratere del positivo, profondamente scavato, occupa poco meno del diametro del carbone (8 mm. per un carbone di 9) e rappresenta di gran lunga la zona più luminosa dell'arco, raggiungendosi una brillantezza da 600 a 700 cand. intern. per mm² (fino a 900-1000 in carboni per proiettori militari).

Si intende facilmente:

a) che il tutto va rinchiuso in una robusta lanterna (fig. 5) munita degli apparecchi di regolazione, controllo e misura, e dei dispositivi di sicurezza appropriati;

b) che una congrua attenzione va prestata alla circolazione dell'aria ed allo sfogo dei prodotti di combustione; alla protezione dello specchio da

(10) Fondamentalmente lantanio, neodimio e praseodimio. « Per gli archi ad alta intensità non necessita di separare i singoli membri di questa famiglia, così curiosamente omogenea, che comprende 15 elementi riconosciuti (dal 57 al 71) ». « La lavorazione della monazite per le reticelle a gas, con la estrazione del torio e di una piccola quantità di cerio, ha lasciato un residuo, che è la principale sorgente commerciale dei metalli del gruppo delle terre rare ». Minerals Yearbook, 1937 - U. S. Government Printing Office - Washington. (Si noti l'interessante recupero da un residuo, che era ormai inutilizzato da anni).

spruzzi e proiezioni di frammenti incandescenti al momento dell'accensione; alla perfetta centratura dell'arco, automaitcamente assicurata durante l'intero funzionamento.

La proiezione

Ammesso che la parte ottica risponda ai requisiti voluti, concentriamo la nostra attenzione sulla parte meccanica.

Il moto intermittente è regolato da una camma, chiamato, per la sua forma, « croce di malta » (fig. 5) e viene trasmesso mediante l'albero, sul quale entrambi sono solidalmente montati, ad un rocchetto munito di doppia dentatura. Di volta in volta, un numero adeguato di coppie di denti si inserisce in altrettanti fori delle due bande (perforate), a tutti note (11), della pellicola, che viene così trascinata verticalmente per 19 mm., quanti cioè ne intercorrono tra le mezzarie orizzontali di due fotogrammi successivi (12).
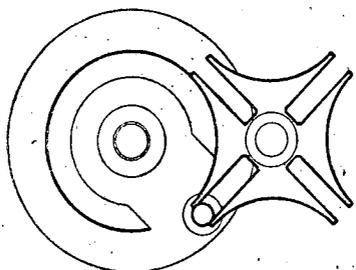
Fig. 5. — *La « croce di Malta »*

Al momento dell'arresto, e per tutto il tempo (circa tre centesimi di secondo) nel quale ciascun fotogramma rimane fermo per la proiezione (13) interessa che la coincidenza rispetto alla posizione del fotogramma precedente sia perfetta.

Soltanto a questo patto si ottengono sullo schermo immagini, che presentano la voluta stabilità (o, come suol dirsi in linguaggio tecnico corrente, « fissità ») senza fastidiosi tremolii e sovrapposizione imperfetta di contorni.

Si comprende come la realizzazione di ciò conduca ad esigenze di grandissima precisione nelle lavorazioni meccaniche, da $\pm$ 10 μ a $\pm$ 1 μ (14) a seconda dei pezzi, con una tecnica di messa a punto assai delicata, che deve riservarsi a maestranze altamente specializzate.

Per questo insieme di organi un potevole passo avanti, sia dal punto di vista della fabbricazione, sia da quello di ogni eventuale ricambio, è stato realizzato da qualche costruttore, che ha saputo organizzarsi tenendo conto dei principi di razionalizzazione, che mi sono particolarmente cari. Gli organi essenziali dell'apparecchio sono tutti contenuti in un blocco, che risulta perfettamente intercambiabile rispetto a qualsiasi altro del suo tipo, grazie alla pre-

---

(11) È forse assai meno noto che i bordi di tali fori sono in grado di esercitare una usura notevolissima sui denti dei rocchetti, sicchè questi devono essere costruiti in metallo scelto con molta cura e sopratutto ricevere un trattamento superficiale, che ne assicuri la migliore conservazione e durata.

(12) Dimensioni normalizzate di un fotogramma (per cinema sonoro): larghezza 22,05 + 0,05 millimetri; altezza 16,03 + 0,05 mm.; intervallo 2,97 mm.; distanza tra le mezzarie orizzontali: 19 (+ 0,05). Durante il trascinamento, è chiaro che il fascio di luce deve risultare intercettato dall'apposito otturatore.

(13) Senza entrare nei dibattiti degli specialisti su particolari più minuti (che hanno tuttavia una loro ripercussione sulle caratteristiche tecniche della proiezione) basti aggiungere che una volta arrivato il fotogramma nella posizione voluta, i tre cent. di sec. di arresto si dividono in tre fasi: 1) proiezione; 2) oscuramento; 3) proiezione.

(14) Sono i due centesimi od il cinquecentesimo di millimetro delle comuni notazioni,

cisione delle superfici piane e cilindriche di centramento e di appoggio, nella incastellatura del proiettore.

Allo scopo di ottenere, in più della precisione, la dolcezza e silenziosità dei movimenti (a prescindere dalle cautele, abituali in ogni costruzione di classe, per assicurare la completa lubrificazione) si suole, dai fabbricanti di maggior prestigio, sottoporre gli apparecchi in gruppi di numero appropriato al funzionamento per cento o duecento ore. Il che non va menomamente confuso con quel procedimento tecnologico, che suol chiamarsi rodaggio, e dove l'assestamento è procurato mediante l'uso di spoltiglie e di abrasivi: pratica affatto sconsigliabile nel cinema, dove l'impressoine di perfezione così ottenuta dura ben poco, alla prova severissima delle esigenze della proiezione, specialmente in teatri con funzionamento continuo per molte ore della giornata (15).

Ancora un punto merita di richiamare la nostra attenzione il raffreddamento della pellicola, che, come è noto, è costituita a tutt'oggi da materiale facilmente infiammabile: celluloide, cioè fondamentalmente nitrocellulosa (16) (più canfora). A parte il pericolo d'incendio, che è del resto molto limitato (17), interessa evitare l'accartocciamento del filmo, il che danneggerebbe da un lato la qualità della proiezione, e dall'altro la buona conservazione della pellicola, per le successive visioni.

All'uopo si sono escogitati metodi diversi, da bacinelle con circolazione d'acqua frapposte, in un punto opportuno, tra la sorgente luminosa e la finestra (dove passa la pellicola) ad una circolazione, pure d'acqua, dentro i bordi di quella; infine ad una rapida circolazione d'aria, ottenuta mediante un apposito soffiatore, oppure in alcuni dei modelli più moderni, grazie ad un ventilatore incorporato nello stesso proiettore, e però fornente garanzia di contemporaneità nella continuità dell'azione.

Il moto intermittente della pellicola per la proiezione delle immagini diventa, come si è detto, continuo (18) per la lettura della registrazione sonora,

---

(15) In teatri appena un poco importanti necessita assolutamente di disporre di due apparecchi di proiezione, allo scopo di assicurare la continuità della visione del filmo, pur adottandosi per le bobine lunghezze sui 600 m., al massimo 900, con preferenza per la dimensione minore, al fine di assicurare la miglior conservazione delle pellicole. Nei maggiori teatri è pratica corrente, specialmente all'estero, di disporre di 4 e più apparecchi di proiezione.

(16) Il problema del supporto (dei filmi) è diventato di grande attualità dopo che sono venuti sul mercato filmi difficilmente combustibili (analoghi ai cosidetti filmi di sicurezza, già in uso da molto tempo per i formati ridotti), a base di acetilcellulosa, molto probabilmente con un sottilissimo ricoprimento di nitrocellulosa per ricevere l'emulsione sensibile. L'ostacolo più grave all'immediata diffusione di essi, sta forse nel desiderio delle Case produttrici di ammortizzare gli impianti di fabbricazione, oggi esistenti, o di sfruttare ancora per poco (o molto?), in condizioni di grande redditività, impianti già abbondantemente ammortizzati....

(17) Grazie agli apparecchi automatici che, non appena la pellicola si rompe o si arresta, tagliano la corrente elettrica ecc. Incendi non possono avvenire che in impianti assolutamente mal fatti o trascurati; oppure per pellicole in deposito (non in corso di proiezione) a seguito di negligenze balorde o, purtroppo, e meno raramente di quel che non si possa credere, á causa di interessata malizia.

(18) Con la velocità uniforme, davanti alla fessura illuminata del lettore sonoro, di 456 mm. al secondo.

che all'uopo è sfasata di 20 fotogrammi (380 mm.), al fine di consentire alla pellicola di sottostare senza sforzo alla diversità della trazione, che ne deriva.

La riproduzione dei suoni

Veramente l'uomo ha saputo qui dare una dimostrazione tra le più convincenti dei miracoli, ai quali sanno arrivare la sua ingegnosità, la sua destrezza. Un raggio luminoso, passando attraverso una striscia, sulla quale è riprodotta fotograficamente la registrazione dei suoni (19), grazie alla modulazione così generata suscita (fig. 6) in una fotocella a metalli alcalini (20) impulsi elettrici, che convenientemente amplificati (21) rendono negli altoparlanti (22) la lieta canzone femminea od il trasumanante trillo del violino. Od il gracidare del ranocchio.
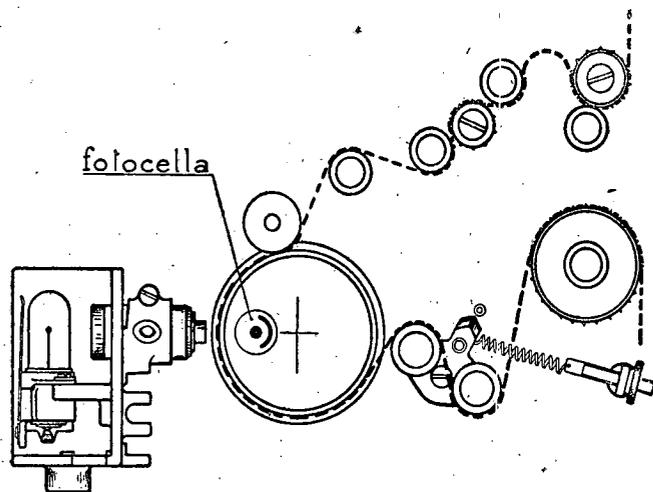
Fig. 6. — *« ... suscita in una fotocella a metalli alcalini... »* (*La linea a tratti rappresenta la pellicola*)

Non ho obbedito in questi richiami all'amor del pittoresco. Se la gamma sonora percettibile dall'orecchio umano va da 16 a 20.000 Hz (cicli-secondo), i termini minimi (per i suoni gravi) ed ancora più i massimi (per gli acuti) hanno una importanza relativa. Ma allorchè il cinema sonoro doveva contentarsi di un gamma tra i 500 ed i 4.000 Hz è chiaro che la perfezione era lontana: molti effetti andavano perduti, molte finezze del tutto escluse dalle possibilità tecniche.

---

(19) Con metodi vari, sopratutto ad area od a densità variabili.

(20) Fondamentalmente rubidio e cesio. Eccellenti fotocelle non soltanto per il cinema, ma per requisiti ben più ardui, che rispondono a necessità militari, sono oggi prodotte su vasta scala in Italia. Malgrado l'esterofilia che, qua e là, tuttora mostra la sua pervicace, ed ignorante ostinazione, si è raggiunta, anche in questo campo, in ottemperanza all'ordine del Duce, piena indipendenza.

(21) Con un tecnicismo in tutto analogo a quello della radio, salvo la necessità, per impianti di prima categoria, di maggiori cautele e protezioni.

(22) Per il cinema sonoro è stata studiata e sviluppata una serie di apparecchi, ormai molto progrediti, traendo partito dall'esperienza guadagnata in questo campo per altre applicazioni e fornendo a queste, in contraccambio, preziose acquisizioni. Nuova conferma, se pur ve ne fosse bisogno, delle benefiche interferenze ed interconnessioni dei diversi rami della tecnica.

Oggi la situazione è completamente mutata, giacchè si arriva da un lato ai 30-40, dall'altro ai 10.000 Hz e più. Per raggiungere una estensione del volume nell'ordine dei 40-60 decibel (23) bisogna tollerare sensibili distorsioni, soprat-
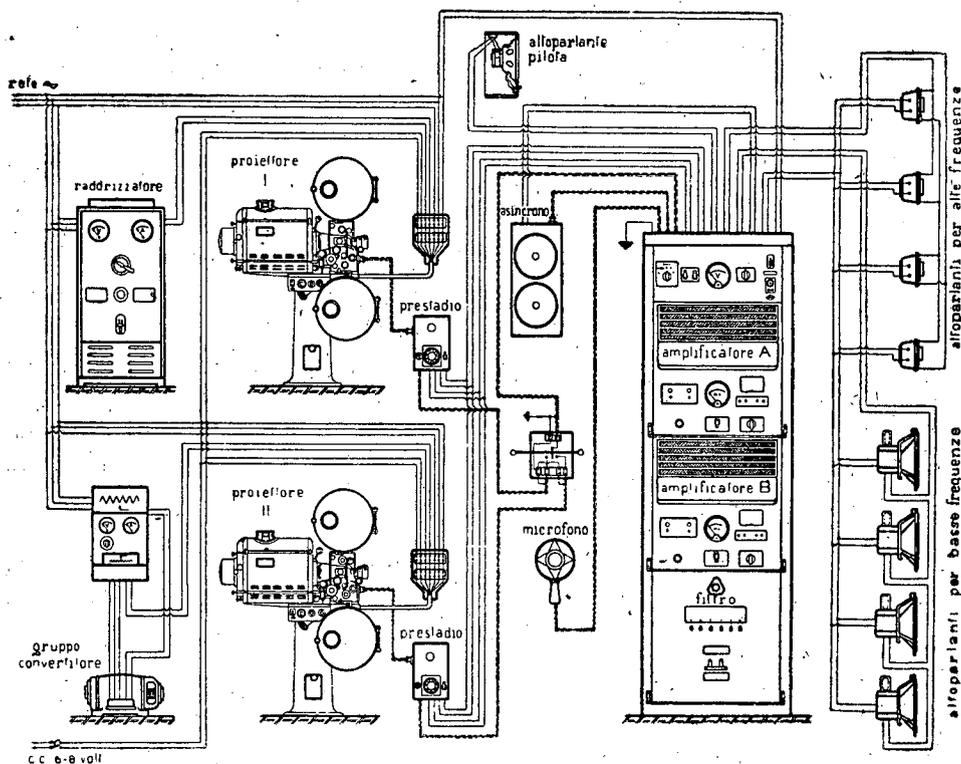
FIG. 7. — *Impianto per proiezioni cinematografiche sonore di alta fedeltà*

tutto ai rumori di fondo, se non si prendono speciali precauzioni. Di grande valore, a questo scopo, è risultata l'adozione della registrazione sonora con il metodo della controfase (push-pull).

« Prendi una certa frequenza, applicata ad una doppia fotocella (o modulatore) e dividi esattamente in due la solita pista sonora. Registra la mezz'onda positiva sur una metà e la negativa sull'altra, essendo le due registrazioni correttamente spaziate l'una rispetto all'altra ».

(23) In base agli studi della Sezione sperimentale del « Bell system », il grande gruppo telefonico nordamericono, si è determinata l'unità alla quale riferire l'intensità auditiva, assegnando ad essa la denominazione « bel » (per la decima parte, di uso corrente « decibel »). Tale sensazione, è noto, grazie al potere moderatore dell'orecchio umano, cresce soltanto come il logaritmo della intensità sonora. L'orecchio attento sa distinguere (tra due suoni di uguale frequenza) una diversità di mezzo db. Modestissimo è l'aumento di intensità del suono che occorre per passare da 1 a 10 db; formidabile per contro quello per salire da 90 (sirena di una nave) a 100 (martellatrice sur una piastra di acciaio). In rapporto al cinema sonoro, *Cine-Radio* ha dato i numeri seguenti: tromba d'auto 70; ruggito del leone 87, della tigre 75; voce umana da 35 a 65 con una media di 50 db.

La dimostrazione matematica (24) e l'esperienza confermano in pieno la bontà del metodo. Che ha già trovato la sua applicazione corrente nella presa della registrazione (eseguita abitualmente su tracce di larghezza doppia di quelle usate poi nella riproduzione).

Quando io ho a disposizione una perfetta copia positiva (il che, purtroppo, non sempre avviene, e per le difficoltà del doppiaggio in diversa lingua, e per altre diavolerie) l'impianto di riproduzione deve provvedere, per conto suo, ad assicurare la più «fedele e pura» emissione dei suoni.

Prescindo, per il momento, dai servizi, che potranno rendere in questo campo le cellule fotoelettriche in cascata (25), delle quali sarebbe puerile disconoscerne l'enorme interesse teorico e pratico. In Italia studi ed esperimenti sono condotti in modo da ritenere che, anche sotto tale punto di vista, la nostra tecnica è in grado di stare perfettamente in linea con le altre due o tre nazioni del mondo che contano in materia.

Un metodo, che dà accellenti risultati, per quanto non sia ancora diffuso tra noi come meriterebbe, è illustrato nella fig. 7. Questa riproduce lo schema, disegnato da due note ditte italiane, in collaborazione, per gli impianti della Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica in Venezia, ed ivi applicato da quelle, con somma lode degli stessi competenti stranieri (26).

Si utilizza un principio assai semplice; si provvede cioè ad avviare il responso elettrico dell'amplificatore su due distinti canali: l'uno per i suoni bassi, fino a 500 Hz, l'altro per i medi e gli alti, da 500 a 10.000 Hz. Risulta in tal modo possibile che le due gamme di note siano emesse da altoparlanti di costruzione particolarmente idonea per ciascuno dei due gruppi, collocati nelle posizioni più appropriate rispetto agli uditori, in sala od all'aperto (27).

Qui si presentano due soluzioni.

I valori fonici dei due gruppi possono essere graduati reciprocamente, ad arbitrio di chi manovra i comandi. L'esperienza è interessante: se quegli è un osservatore, può notare quanto siano diverse le reazioni del pubblico, a seconda che egli attenua i contrasti di una scena patetica, o rinforza il selvaggio barrito di una schiera di elefanti da guerra, in piena carica. Tali reazioni sono

(24) Vedi in «Journal of the Society of Motion Picture Engineers», febbraio 1938. «Theoretical notes on the push-pull metod of recording sound» di O. O. Ceccarini, consulente della M. G. M. Corp. Mi è caro ricordare qui l'interessantissima giornata trascorsa, alcuni mesi or sono, con lui (ed altri) negli stabilimenti della Metro Goldwyn Mayer in Culver City (California). E rammentare insieme la bella fama che questo nostro connazionale ha saputo conquistarsi, in un ambiente oltremodo difficile, con la sua genialità e il suo lavoro.

(25) O moltiplicatori elettronici, dei quali ha scritto (nell'aprile XVII) in questa Rivista il collega Camillo Volpi.

(26) Occorre appena di avvertire che la duplicità dei proiettori risponde alle esigenze già indicate (alla nota 20) mentre dei due amplificatori uno è di completa riserva. Gli altoparlanti per le basse e per le [medie ed] alte frequenze, inseriti sui due canali, sono stati disegnati nello schema di ugual numero, ma di fatto possono variare, a seconda della mente del progettista, in rapporto alle particolari esigenze dei singoli casi.

(27) Come per l'appunto a Venezia nel celebre giardino-terrazzo dell'Excelsior e nel nuovo teatro, specialmente costruito per la fervorosa attività del Conte Volpi e dei suoi coadiuvatori.

soggette a variare non soltanto da pubblico a pubblico; ma, per il medesimo, da sera a sera, a seconda del filmo che si proietta e delle condizioni ambientali.

Si tratta però di una esperienza pericolosa, che suggerisco bensì agli studiosi di psicologia, ma non a chi debba condurre un cinema. Qui giova attenersi, il più fedelmente possibile, agli effetti fonici, che il produttore ha voluto e saputo realizzare (28), spesso con laboriosissimo procedimento per accentuare o moderare, togliere od aggiungere. Fino a quello che viene presunto, per lo più in base al giudizio di un gruppo di competenti, dotati di finezza interpretativa e di una lunga e varia esperienza, essere il gusto medio del pubblico medio.

Vedo comparire il sorriso ironico del solito « laudator temporis acti », sempre pronto a trasporre, con una generalizzazione arbitraria, la « media » in quella « mediocrità » che egli vorrebbe affibbiare, come una insopprimibile tara, a tutta quanta la produzione moderna.

Per contro il cinema, dati i progressi singolari del suo tecnicismo, che è ormai più avanzato, per la parte sonora, che non la fonografia e la radio, ci offre il mezzo di udire, e riudire con eccellente fedeltà l'orchestra guidata da un maestro celeberrimo, uno strumento, una voce. Nulla più si perde nè si oblitera dei contrasti, delle sfumature, che distinguono l'opera d'arte di classe superiore.

E non è detto che le applicazioni siano esaurite.

---

(28) Oltre al resto, per il rispetto profondo che si deve avere ad ogni opera dell'umano ingegno.

I film

PICCOLO HOTEL

Paese d'origine: Italia; *Casa di produzione*: Alfa Film; *Direttore di produzione*: Eugenio Fontana; *Soggetto, sceneggiatura e dialoghi di* Piero Ballerini; *Regista*: Piero Ballerini; *Aiuto regista*: Salvatore Cuffaro; *Operatore*: Ugo Lombardi; *Fonico*: Otto Untersalmberger; *Scenografo*: Luigi Ricci; *Musica e direzione musicale di* Nino Piccinelli; *Montaggio di* Piero Ballerini; *Interpreti*: Emma Gramatica, Laura Nucci. Andrea Checchi, Mino Doro, Bianca Doria, Luisella Beghi, Giovanni Grasso, Olinto Cristina, Lola Braccini, Silvio Bagolini, Guido Notari, Emilio Petacci, Corrado de Cenzo, Minora, Augusto di Giovanni; *Metraggio*: m. 2400; *Sistema di registrazione* R. C. A.; *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio Italiano Noleggiatori Film.

Stranamente discontinuo ci appare questo film, pieno di difetti e di cose incoerenti, di brani riusciti e di motivi efficaci. Ci sembra perfettamente chiaro il perchè di questo oscillare dal bene al male. Risale di netto alla personalità del suo autore (soggettista, sceneggiatore e regista: autore unico e indubitabile, come al tempo del muto) Piero Ballerini. Questi è stato una dozzina d'anni in Francia, assistente alla regìa in questo e quello stabilimento francese: possiede una notevole conoscenza pratica del cinematografo, ha seguito dal di dentro l'evoluzione del cinema francese, che anno dopo anno ha portato all'affermazione completa di esso sui mercati del film e sopratutto sulle borse critiche di tutto il mondo. Piero Ballerini è chiaramente un orecchiante d'ingegno; la stessa cosa diremmo per Duvivier. Uomini di cultura soltanto parziale, sensibili ma non fino a essere artisti, anzi artisti è proprio ciò che non sono; persone di talento, improvvisatori assai abili. Da preziosi contatti riportano convinzioni talvolta perfette per intuito, tal'altra ingenue, imprecise. Comprendono il tintinnio di certe monete, sanno imitarlo fino quasi alla identità precisa: di più, alcune volte, arriveranno al punto miracolato dove solo un udito ancora più fino del loro sa udire i residui di pasticcio che si trovano nella composizione, un punto che però anche a quell'udito capillare produce un effetto quasi del tutto schietto. Spesso restano dei *falsarii*, per così dire, e li prendiamo con le mani nel sacco.

Comprendiamo ora che certi termini usati or ora sembreranno un poco crudi, e diremo che non bisogna prenderli alla lettera. Nell'atmosfera tanto ricca di esalazioni irrespirabili, esultante di ciarlanteria, dell'odierno cinematografo, uomini

come Duvivier hanno diritto a essere seguiti con una certa stima. Essi conoscono il mezzo di cui si servono, e il loro occhio possiede la capacità di imprigionare qualche volta una porzione di realtà la quale risulta davvero autentica. Sono artigiani e non artisti, questo ci preme stabilire perchè non accada poi a qualche entusiasta in buona fede, desideroso di scoperta, di parlar di costoro come di « grandi ». Cose che si son lette, forse pure accentuate, a proposito, giustappunto, di Duvivier.

Ma insomma il loro apporto al cinematografo è utile e, diciamolo subito, sincero e onesto (così verrà oscurata la cattiva impressione prodotta dalla parola « falsari », da prendere con cautela, da considerare soltanto in seno al nostro discorso; mai oltre questo speciale punto).

Che Piero Ballerini continui pure sulla sua strada, non ne verrà che del bene allo striminzito cinema nostro. E i suoi errori non destano spavento: sono gli errori di un gusto non approfondito, non le malefatte di un abborracciatore. Egli possiede una sua ricca fantasia tutta fatta di osservazione: osservazione della realtà dietro il suggerimeto di cose attentamente vedute nell'arte (o nell'abile manipolazione « letteraria ») di altri. Per meglio spiegare: gli spunti della realtà gli si rivelano, si staccano e lo colpiscono, quando egli può riconoscerli al tasto della sua esperienza di ascoltatore. Ma poichè è chiaro che affinando il Ballerini questo suo tenace sforzo, gli può succedere a riinventare sul serio, è possibile che egli domani ci dia un film tutte di intonazioni giuste. Sapremo che c'è arrivato « di maniera », ma il risultato conterà, queste nostre premesse non vogliono nè possono negare che venga a trattarsi di un risultato raggiunto. È forse per questo: che mentre all'artigiano, per quanto ingegnoso e fervido, sono negate nelle altre arti possibilità di arte autentica, nel cinema egli può giungere a un vero tono, appunto perchè gli elementi che compongono un film sono tanti, e una coerenza positiva può riuscire forse più facile (sopratutto contemplando un caso di autore unico) all'uomo che conosce materialmente il mestiere che non al puro artista il quale si trova a sbagliare i colori per insufficiente conoscenza della troppo variata tavolozza. Non è un discorso troppo precisato, perchè in verità non si può giudicare un autore cinematografico che di sè ha date ancora scarse prove. Fermo restando il nostro giudizio di « artigiano di talento », pel resto avremo pazienza, attenderemo gli altri film suoi.

Piccolo Hôtel va diviso in due: pezzi buoni e pezzi non riusciti (per questi ultimi, si rivela sovente il caso tipico dell'intenzione non soddisfatta, della premessa non concretata). La storia non è peregrina, nemmeno certi sviluppi « letterari » di essa; ma appare evidente che se dappertutto il regista fosse riuscito a toccare l'atmofera della scena in cui Mino Doro, che non si vede e solo si sente parlare, dichiara il suo amore a Bianca Doria, inseguita e incalzata da una carrellata ondeggiante, appare evidente che allora anche la storia non squillante del piccolo albergo non ci avrebbe più dato pensiero, giacchè ogni pezzo stilisticamente risolto avrebbe creata e diffusa un'atmosfera pregnante. Questa attrice Bianca Doria è colei che permette all'autore le più fortunate scene del film; « un personaggio scrive da sè la sua storia », ha detto Frances Marion, la soggettista americana, e questa volta è un'attrice-personaggio che ciò esegue: sincera e « vista » fin dal suo primo apparire, e sempre conseguente a se stessa. Questo vuol anche dire che Ballerini ha una fresca capacità di emozione (il suo orec-

chio è così fino, s'è detto; non ci meraviglieremo di capire, un giorno, che è un organo anche pronto alla commozione, sensibile in un significato non solo fisico), se ha saputo farsi prendere dal materiale patetico proprio all'attrice, da lei trasfuso nel personaggio, che senza di lei era poco più che anonimo, e governarlo, e farsi da esso ispirare e guidare. Questa, vedete, è regìa; domani che Bianche Dorie siano dieci, in un film di Ballerini con dieci figure umane: anche questa è per paradosso una soluzione che può darci in lui un uomo di cinema di valore sicuro. Ricorderemo ancora la scena finale, col treno che passa e la magra fanciulla, bruttina ma dotata di occhi miracolosi, che sta per buttarvisi sotto; la pioggia, l'arrivo di Mino Doro salvatore e consolatore per sempre.

SCENA 94ª

451. *Esterno studio - Il Viadotto - Notte.* (*C. M.*). Il balconcino sospeso sul viadotto. Di fronte il muro con la porta. A sinistra il balconcino termina in una scaletta di ferro che scende sul viadotto, profondo quattro o cinque metri. A destra, sale dal viadotto l'armatura di un apparecchio di segnalazioni che sarà un poco più basso del balconcino. Pioviggina.
Il blues è lontano.
Sulla soglia è Anna. Esce lentamente. Ha quasi paura... Guarda... Si appoggia alla ringhiera. Ha un brivido.

452. (*P. P.*). Anna. Guarda nel baratro oscuro del viadotto.
Uno scatto di congegni.
Anna ha un sussulto. Guarda verso destra.

453. (*P. P.*). L'apparecchio delle segnalazioni. Scatta un'altra volta sulla « via libera ».
Altro scatto di congegni.

454. (*P. P.*). Anna. Guarda di nuovo nel baratro oscuro. Piange.

455. (*C. L. - scorcio dall'alto*). Il viadotto. Lontano nel buio, si scorge un brillio di rotaie sotto la pioggerella.
Lontano avanza il ritmo di un treno rapido in corsa.

456. (*P. P.*). Anna. Ha un altro brivido. Chiude gli occhi. È disperatamente tormentata.
Il ritmo del treno aumenta rapidamente e soffoca il blues lontano.
LA VOCE DI ANNA (*sottovoce, ma distinta*): Povera Anna: vattene... vattene... vattene... (*e le parole hanno quasi il ritmo cadenzato del treno che avanza*) vattene... vattene... vattene... (*e aumentano di tono con l'avvicinarsi del convoglio*).

457. (*C. L. - come il n.* 455). Scorcio dall'alto. Il viodotto.
Il fragore del treno aumenta rapidamente.

457-BIS. (*P. P.*). Anna. È presa da una vertigine. Attorno a lei si scatena un uragano invisibile che la investe e la trascina, verso il buio.
Il fragore del treno aumenta ancora.
LA VOCE DI GREGORY (*dal cortile - forte*): Anna!...
Anna si volge di scatto.

Se il film non avesse dovuto avere uno svolgimento coerente, non c'era che da batter le mani. Ma in sede psicologica, la conclusione a lieto fine di quell'amore non è prevista da tutti i precedenti (o soltanto da una frase che la padrona dell'albergo dice all'inizio a proposito del personaggio di Doro: « è un bravo ragazzo »; è chiaro che il regista idealmente voleva congiungere quell'apprezzamento al suo finale, è altrettanto chiaro che ciò che si è visto poi dell'uomo, la sua indifferenza dopo la seduzione, aveva fatto completamente dimenticare al pubblico le parole del principio, le aveva anzi

contraddette). Ballerini aveva inventata una scena eccellente, e l'ha voluta fare, e il risultato materiale è raggiunto da ogni punto di vista, compresi quelli più squisitamente tecnici. Ma non essendo una scena per se stante, rimane come punto d'appoggio per dirci che il Nostro all'occasione saprà sempre darci tre minuti di cinematografo godibile e apprezzabile; e ci fa dubitare sulle sue capacità di « tenuta », di visione complessiva della propria opera.

Ma le scene accennate rappresentano pur qualcosa nel cinema italiano, che annuncia capacità e possibilità di un autore, per l'impegno che lo anima.

Come saremmo stati contenti di poterlo lodare senza riserve!

Ma loderemo allora quasi completamente la scelta degli attori. A parte la Gramatica, chiaramente cercata dalla produzione di questo film per richiamare il pubblico, e noiosissima. Ma Bianca Doria è una scoperta sul serio, una specie di Hepburn nostrana, nervosa e sensibile come corda di violino; da non dimenticare per il futuro: che importa se non è « bella »? Lei sullo schermo incide. Bravo Ballerini, ad averla saputa scegliere. Andrea Checchi, di cui conosciamo le possibilità notevolissime, alterna momenti assai efficaci a altri più fiacchi. Ma lasciatelo provare e riprovare: trovato il suo personaggio, vedrete che interpretazione sicura. Bagolini e Luisella Beghi sono stati abilmente accoppiati dal regista. Laura Nucci per noi è qualche cosa; e lo dimostra anche qui. Dovrebbe avere maggior fortuna. Anche per la scelta di Mino Doro, acconciato a quel modo, nulla da eccepire. E sul resto, non notammo stonature gravi di recitazione: non è una rarità nella nostra abitudine di spettatori del film italiano, della quale esser grati al regista?

(*Gianni Puccini*)

LA BRIGATA SELVAGGIA
(BRIGADE SAUVAGE)

Paese d'origine: Francia; *Casa di produzione*: Franco London Film; *Direttore di produzione*: Raymond Blondy; *Soggetto e dialoghi di* A. P. Antoine e Rocher-Bessy; *Sceneggiatura di* Arnold Lipp; *Regista*: Marcel L'Herbier; *Interpreti*: Vera Korène, Charles Vanel, Roger Duschesne, Troubetskoy, Lisette Lanvin, Jean Galland; *Aiuto regista*: Robert Paul e Ive Francis; *Operatore*: Michel Kelber e Perrin; *Musica di* Michelet; *Scenografo*: Pimenoff; *Costumi di* Anet Decrais; *Montaggio di* Henry Taverna; *Metraggio*: m. 2500; *Casa di doppiato*: Italo Acustica S. A.; *Direttore per la versione italiana*: Savini; *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

L'azione del film ha inizio alla vigilia della guerra mondiale, in terra di Russia; si conclude venti anni dopo a Parigi. Mediante dissolvenze e sfocature gli ultimi quadri del film spiegano gli avvenimenti, svelando con rammemorazioni il segreto delle prime scene in cui viene commesso un delitto.

Dopo la festa in onore del Granduca Paolo (Roger Duchesne), giunto nella piccola guarnigione per ispezionare la Decima Brigata di Cosacchi, detta la Brigata Selvaggia, la moglie del Colonnello Kolanieff (Vera Korène) è trovata uccisa, la sera stessa, nell'appartamento del tenente Boris Mirski (Troubetskoy), ufficiale di ordinanza dello stesso colonnello (Charles Vanel). Le circostanze del delitto, apparentemente oscure per i personaggi della vicenda, non sono chiare nemmeno a noi spettatori, pur avendo vista bene inquadrata sullo schermo la persona che ha ucciso la signora. Non si capisce perchè il tenente Mirski non tenti di far valere la sua innocenza; al contrario, egli preferisce conservare un silenzio assoluto impenetrabile, a costo di rischiare la propria vita.

Il regista ha voluto spiegare il mistero soltanto alla fine del film, costringendo il pubblico a sforzi mnemonici onde ricordare i particolari e le circostanze per giungere infine alla chiarificazione dei fatti. Maniera di raccontare codesta non adatta per il cinematografo che pur essendo arte analitica per eccellenza non permette facilmente costru-

zioni di racconto a base di rievocazioni. Vi sono però esempi di film gel genere ben riusciti di cui faremo accenno. Ma in linea di massima in film deve avere una tessitura tale che la percezione dei fatti sia immediata e non comporti disorientamenti.

Nel film *La Brigata Selvaggia* la rivelazione finale se riserba sorprese non costituisce tuttavia una ragione per cui la narrazione non debba seguire un corso cronologico. L'eroe del film, il tenente Mirski, accetta la riparazione per le armi imposta dal colonnello che straziato dal dolore intende vendicare il suo onore. Al momento dello scontro, il duello è fatto cessare da un ufficiale superiore che annuncia lo scoppio della guerra. Boris Mirski e Kalatieff non hanno il diritto di battersi, la loro vita appartiene ora alla Patria. Ma a guerra finita il tenente dovrà essere fedele al giuramento dato al suo avversario.

La guerra è sintetizzata con il solito seguito di sovrimpressioni, di scoppi, reticolati divelti, fiamme, esplosioni, mentre la carica di cavalleria procede sempre in avanti. Poi il ritmo si fa lento, inquadrando alle spalle i vinti della Brigata Selvaggia.

Questa breve parentesi è montata affrettatamente, senza particolari intendimenti. Eppure riteniamo che il regisat, nel presentare la ritirata dei cosacchi avrebbe potuto almeno creare un effetto di asincronismo, incidendo nella colonna sonora non il solito e generico commento amaro di sconfitta, ma l'irresistibile marcia squillante come nei primi quadri del film in cui è presentata la gagliarda Brigata Selvaggia. La musica avrebbe potuto inoltre, in questa scena, raggiungere accenti disperati con deformazioni e variazioni del tema. E poichè il film si avvale del titolo *La Brigata Selvaggia,* la sceneggiatura avrebbe dovuto almeno dedicare allo spirito di questa compagine militare e guerriera, immagini che rispecchiassero le caratteristiche della nomea. L'aggettivo di « selvaggio » è riservato al colonnello Kolatieff che dopo aver finito la guerra da generale, rifugiato a Parigi continua a perseguire l'idea di vendetta. Anche il tenente Mirski è in esilio nella stessa metropoli; lo vediamo dirigere, con il nome di Wladimiroff, una truppa di cosacchi in un ritrovo notturno di Montmartre, dove appunto lavora come cassiera Lisa (Lisette Lanvin), la figlia di Kolatieff. I due giovani simpatizzano con amore. Il padre di lei, alla vigilia di conoscere il bel cantore, riconosce la sua voce ascoltando alla radio il *Coro dei Cosacchi del Don* (È davvero sorprendente che dopo venti anni la voce conservi lo stesso timbro e le stesse caratteristiche). Lisa è per Kolatieff tutta la sua gioia e tutta la sua felicità, tuttavia in preda al suo antico tormento il vecchio non esita a far fuoco contro il suo ex ufficiale di ordinanza che ricusa di battersi.

Il metraggio del film affretta alla fine per cui il segreto delle prime scene viene alfine svelato. Un personaggio, appena intravisto al principio del film, ritorna sullo schermo. Noi siamo indotti a riconoscerlo e a seguirlo nei suoi ricordi. Hanno inizio quindi le diverse dissolvenze e sfocature che servono a riportare indietro nel tempo. Anche Mirski, ferito gravemente, ormai libero da un giuramento fatto al Granduca Paolo, alfine parla. Altre dissolvenze e sfocature. Una relazione d'amore c'è stata tra il Granduca e la moglie del colonnello Kolatieff, ma senza recare offesa all'onore. Il generoso tenente si era sacrificato per salvare da uno scandalo il suo illustre comandante. La signora era stata uccisa da una donna gelosa, un'amichetta di Mirski. Ma occorre buona memoria e intuizione per riallacciare i fili della vicenda che si conclude con salti indietro e in avanti nel tempo.

La *Brigata Selvaggia* rivela inoltre il solito difetto dei film francesi: eccessivi movimenti di macchina, panoramiche e carrellate; evidenti nella scena quando l'obbiettivo passeggia su e giù inquadrando il gruppo dei cosacchi durante l'esecuzione del *Coro dei Cosacchi del Don.*

ALLA CONQUISTA DEI DOLLARI
(THE TOAST OF NEW YORK)

Origine: Stati Uniti America; *Produzione*: R. K. O. Radio Pictures; *Produttore*: Edward Small; *Regista*: Rowland V. Lee; *Sceneggiatura di* Dudley Nichols, John Twist, Joel Sayre da « Book of Daniel

Drew » di Bouk White e « Robber Barons » di Mathew Josephson; *Musica di* Nathaniel Shilkret; *Operatore*: Pervell Marley; *Effetti speciali di* Vernon L. Walker; *Scenografo*: Van Nest Polglase; *Costumi di* Edward Stevenson - *Tecnico del suono* John L. Cass - *Montaggio di* Douglas Travers, George Hively, Samuel Beetley - *Interpreti*: Edward Arnold, Gary Grant, Frances Farmer, Jack Oakie, Donald Meek, Thelma Leeds, Clarence Kolb Billy Gilbert, Stanley Fields - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

È un film biografico: è la vita di Jim Fiske, mezzo istrione e mezzo genio, che da venditore ambulante diviene grande finanziere. Per la sua vita egli è l'ideale degli uomini d'America i quali, con orgoglio, annoverano molti grandi uomini che si sono fatti da sè, arricchendosi dal nulla, individui che sono il riflesso dell'organismo finanziario e industriale di oltreoceano. È un personaggio, quindi, che vive già prima del film ed oltre il film un eroe dell'azione, che però gli americani non innalzano sul piedistallo di un monumento, ma tutt'al più incorniciano in una fotografia di formato naturale e mettono alla parete. Un personaggio casalingo, il cui nome desta un sentimento di affetto e di campanilismo.

Edward Arnold, l'attore, presta la sua corpulenta figura e il suo mobile volto al protagonista; e viene preso nel meccanismo schietto della sceneggiatura, senza che vi sia un attimo di ammirazione soggettiva per l'uomo, sempre in lotta con gli affari e con l'amore. Se da un punto di vista artistico ciò ha scarsa importanza, per la composizione tecnica del film è di grande aiuto. All'interprete si impone di fare le cose più strambe, le più ingenue e le più puerili, come le più audaci, nella linea di un carattere preciso, sospeso dialetticamente fra il vizio e la virtù. E se Jim Fiske, alla fine, dopo una roteante visione di fatti, di atti e di azioni è un personaggio privo di singolare individualità poetica, è tuttavia vivo della sostanza anonima dell'uomo medio americano, il quale in lui si ritrova perfettamente; la figura, poi, acquista spesso un rilievo caricaturale.

Caricatura audace, per la sua stravaganza, è quella di Daniel Drew, impersonato da Donald Meek, tipo curioso di avaro, inquieto e preoccupato del suo denaro come un bimbo. Egli si pulisce le scarpe da solo, salta sui tavoli, balbetta, e quando è preso dalla emozione del denaro non capisce più nulla. È un personaggio, che arricchisce la sua interpretazione di sguardi irati e di sospetto, sdegnosi e cauti. È notevole che ogni sguardo nello svolgimento abbia il suo primo piano, la sua pausa e il suo raccordo con gli altri elementi della rappresentazione dinamica. La espressione spesso è collegata con la parola, per cui l'una senza l'altra non avrebbe valore; la battuta isolata che vive per sè stessa e prescinde dall'aiuto della mimica si usa meno di quanto si creda. Le comicità di Jack Oakie, nelle vesti di Luke il compagno gioviale di Jim, è appunto il risultato del connubio felice della parola con la espressione del volto. Per cui i duetti a monosillabi, che egli interpreta, per la potenza evocativa del suo volto, acquistano il sapore di lunghi discorsi. Ecco, per esempio, il suo colloquio con Flerique, la ballerina di varietà.

Interno sala di caffè. A un tavolo è Fleurique con Nick, l'amico di Luke. Luke si avvicina. (*Musica*).

(*P. P.*). LUKE:
Sapete, vi sono molte belle ragazze nel vostro spettacolo.

(*P. P.*). FLERIQUE:
Si.

(*P. P.*). LUKE:
Penso che le conoscerete tutte.

(*P. P.*). FLERIQUE:
Si.

(*P. P.*). LUKE:
Io non ne conosco nessuna.

(*P. P.*). FLERIQUE:
No?

(*P. P.*). LUKE:
No.

Il dialogo non avrebbe colore senza lo apporto visivo della personalità mimica del-

l'attore, mentre con tale apporto le battute sono divertenti come barzellette. Simili contatti di parola e di immagine sono il frutto frequente dell'uso invalso di stringere, in un rosario di primi piani, lo svolgimento dialogico dei personaggi. Quando l'azione si allarga a una visione scenica più ampia, la sequenza è condotta in modo che il primo piano sia il punto ritmico, l'acme del periodo figurativo e si conclude sovente sulla espressione di un attore, che per la sua intensità sia il legame ideale per ulteriori sviluppi. È per la via del primo piano che gli americani arrivano alla idealizzazione dello spazio e del tempo, dando vita e movimento alla struttura scenica di origine teatrale del film. I personaggi sbucano, nel ritaglio del quadro, da tutte le parti, di sopra e di sotto, di lato e di fondo; e l'uscita e le entrate determinano, tra l'altro, moltiplicate per le inquadrature, il ritmo agitato e frettoloso del film. Ed è per questa via che talvolta si giunge ad osservazioni spicologiche, di aderenza del piano all'azione, senza preconcetti grammaticali. La presentazione di Josie, la protagonista, avviene in primo piano, nonostante che ella gesticoli violentemente. In primo piano, di fatti, Josie chiude la porta sbattendola dietro a Flerique, sua padrona, che esce al braccio di Nick; poi nella stessa inquadratura Josie si volta adirata; si toglie il grembiule e lo butta a terra e si guarda attorno indecisa. Ed il primo piano è giustificato, perchè a questo punto interessava fare notare allo spettatore non il gesto violento, ma la bellezza della bionda interprete, che, per quanto domestica, nella scena immediatamente seguente fa innamorare di sè il grande Fiske.

La sceneggiatura di *Alla conquista dei dollari* è corretta, secondo le regole del buon mestiere. L'abilità con cui si impostano le scene e si sciolgono, come si traduce una idea in un personaggio o in un oggetto rappresentativo, come è affidata ai particolari la funzione psicologica di un carattere, fa parte ormai di un mestiere ben noto.

Rassegna della stampa

LA RINASCITA SVEDESE

Il cinema svedese, con i tre film presentati quest'anno alla Mostra di Venezia, ha attirato l'attenzione del pubblico e dei critici sulla sua produzione che sembra rinascere alle glorie del passato.

La tradizione classica del film svedese è legata a due fattori di grande importanza: i temi eterni — rigorosamente localizzati — improntati in massima parte alla straordinaria letteratura tipica del paese e l'apporto caratteristico di una natura che non ha l'eguale in nessun'altra parte del mondo.

L'epoca gloriosa del cinema svedese ebbe inizio nel 1913 e fu sopratutto legata ai nomi di Victor Sjöström e Mauritz Stiller.

Ciò che ha caratterizzato questo produzione è stata la freschezza e la sobrietà delle scene, la mancanza assoluta di ogni artificiosità, il contatto spesso intimo tra cinema e natura. Gli interpreti non si sono mai serviti del gesto enfatico e degli atteggiamenti teatralizzanti che erano allora in voga in altre cinematografie ed hanno rinunciato sovente ai grossolani artifici del trucco e delle parrucche; i sentimenti dei personaggi sono stati espressi, e con maggiore efficacia rappresentativa, a mezzo di semplici gesti o di lievi variazioni nell'espressione degli occhi del viso. In tal modo l'immagine ha acquistato un suo valore ed i personaggi rappresentati hanno vissuta una loro vita non più convenzionale e fittizia.

Il cinema svedese, legato ad una tradizione così importante ed ancora viva nel ricordo sembra che voglia ora continuare la sua ascesa sulle orme del passato glorioso.

L'articolo di Gianni Puccini, riportato da « Cinema » *vuol appunto far conoscere al lettore sotto quali nuove forme e con quali nuovi propositi il cinema svedese si è presentato quest'anno alla Mostra di Venezia.*

Non è stata preveduta da nessuno la recente ripresa del cinema svedese, testimoniata dal successo veneziano di un mese fa. *Giovanotto, godi la tua giovinezza* di Per Lindberg, *Pescatori di balene* di Anders Herikson e *Un pugno di riso* di Paul Fejos e Gunnar Skoglund sono appena tre film, ma abbiamo visto che bastarono a fare un « punto » lusinghiero.

In verità, non era facile prevedere dal difuori tutto questo. Leggete Pasinetti, osservatore ben fornito e che sul passato non prende mai un errore (uno storico non ha da essere anche profeta), leggete le sue ultime avvilite pagine sul cinema svedese. Film di Stoccolma ne vengono di rado a Venezia, mai nelle comuni sale di proiezione: da qualche tempo, anche al Festival, nessun segno, o così labili. Il fortunato terzetto del '39 ha sorpreso tutti.

Il primo e il secondo film svedesi che vidi a Copenaghen, quest'anno, non confortarono di certo neanche me. L'uno era interpretato da Edgar Persson, un comico grasso il quale partecipò, sì, come caratterista, a qualche film di medio calibro ai tempi di Stiller e di Sjöström, ma non ne ritrasse vantaggi a quel che pare: egli si sbraccia senza costrutto, parla troppo con una voce affannosa e cavernosa, il suo comico è adiposo come la sua figura. Il secondo *Sole sulla Svezia*, era un film di quelli che la

gente definisce « spassosi », mi ricordava i film di Heinz Rühmann un poco, e un poco le commedie-operette piene di viaggi in automobile che Wilhelm Thiele faceva prima del *Congresso si diverte* (o durante), nutrendole con le blandizie di Lilian Harvey o di Liane Haid e condendole di Paul Hörbiger o di Theo Lingen o di Paul Kemp. Niente di nuovo, buona fotografia, recitazione sfasata. C'era poi un Sjöström sui cartelloni, ma era Sjöström soltanto attore, le fotografie ritraevano il suo solenne volto senile, doveva essere un dramma grigio e intimista, forse la storia di un padre disgraziato fornito di figli « modernisti » a quel che si poteva indovinare; girai su è giù attorno all'ingresso del cinematografo, sempre scrutando, chissà non venisse fuori d'improvviso il senso nascosto, fantastico, contenuto di una di queste immagini; una volta Sjöström aveva diretto e interpretato un *Vampiro*, ventisei anni fa: amava le stregonerie. Ma mi parve, dopo accurate osservazioni, che i segni non ci fossero più, e l'uomo fosse divenuto borghese. Non ebbi il coraggio di entrare; troppo triste poteva essere vedere il cinema svedese ridotto tra quattro mura.

Ma ecco che pochi giorni dopo i critici danesi mi avvertono, dai loro articoli, che c'è un film forte e promettente, un film svedese: si chiama *Un viso di donna*, l'ha diretto Gustaf Molander e l'ha interpretato la nuova « stella » Ingrid Bergman, che poi ha avuta una scrittura in Germania, e tutti le preannunciavano Hollywood, com'è di prammatica in questi casi. Lo scenario è di Gösta Stevens; il soggetto è tratto da un dramma di François de Croisset, *Il était une fois;* operatore quell'Ake Dahlqvist che ha preso parte pure a *Giovanotto, godi la tua giovinezza*, oggi, e a molti film « classici » ieri.

Questo film passò l'anno scorso a Venezia, ma senza clamore. Non che si tratti di una cosa eccezionale, ma lo spettatore volenteroso sapeva trarre il suo sugo, si sentiva rimesso su una strada promettente. Anche la storia di *Un viso di donna* ha i suoi pregi, primo fra i quali l'invenzione centrale: una donna, che potrebbe essere bellissima se il suo volto non fosse sfigurato di una sinistra cicatrice, e il cui animo risente la imperfezione fisica. Ora, questa conseguenza « psicologica » è chiarissima al primo apparire in campo della ragazza; nessuno ce lo dice, è l'immagine che parla. Questo senso, come al buon tempo del cinema muto, è implicito nella presenza visiva del personaggio, il quale rientra nella drammaturgia elementare (il brutto mostruoso del fisico in corrispondenza con l'interno), e tanto meglio in quella del cinema semplice. La situazione ha qualche sviluppo banale o almeno non sorprendente: la ragazza viene guarita da un grande chirurgo, e, dopo peripezie ingegnose e che tengono efficacemente sospesi, finisce col partire come crocerossina insieme con lui, per una spedizione in Oriente. Questo è male. Ma è bensì persuasivo il modo lento e faticoso col quale la nuova Anna Holm, quella dal viso riabellito, combatte contro il passato dell'Anna Holm sfregiata, la quale era complice di delinquenti e albergava nerezze nel cuore. E buoni gli sviluppi di questo combattimento. Eccellente, si ripete, l'interpretazione schietta della nuova stella, che ha un viso carnoso e adolescente, però mutevole e « invecchiabile », per così dire; alta elegante figura di svedese, senza i nodi garbeschi, e con il medesimo « richiamo ».

Fu sempre lei, in un film dell'anno precedente, che mi colpì all'occasione successiva. Ancora di Molander, soggetto e regia, era *Intermezzo*, con Gösta Ekman, Bergman e Edgar Persson. Spunto falso e letterario. Un violinista più che quarantenne, di fama mondiale, moglie e figli, s'innamora di una giovane pianista; passa con lei mesi di follia, poi, sacrificandosi lei per amore della quattordicenne figlia di lui, egli ritorna pentito alla propria casa. Ekman, attore « stilizzato », come dicono i borghesi, tremebondo e accademico, si dura fatica a sopportarlo, con il suo dolore decorativo, la sua passione decorativa, i suoi pittoreschi pentimenti: avendo un famoso naso etereo e spiegato in volo, lo inarca di continuo e

ne fa vibrare le pinne, e la bella bocca sottile atteggiata a sconsolazione. Gösta Ekman fu il più celebrato attore teatrale scandinavo degli ultimi vent'anni (morì poco dopo questo film, verso la fine del 1937, appena cinquantenne), ma si sospetta oggi giustamente che tale sua fortuna egli la dovette alla sua efebica bellezza, alla sua voce allusiva e velata, a scandali di donne, di alcool e di stupefacenti. Difatti oggi la critica seria non lo accetta più.

La presenza di Ingrid Bergman, ancora più giovane, scorretta e scatenata, come una nordica forza della natura, non fa che schiacciare il falso impegno dell'Ekman. Il film è letterario, ma per merito di Ingrid Bergman non manca di istanti autentici, belli davvero, e inoltre possiede una precisione di ritmo e una civiltà scenica che stupiscono: sia *Intermezzo* che *Un viso di donna* si presentano bene, testimoniano una ripresa attiva e organizzata del vecchio film svedese, come prodotti industrialmente senza peccato, anzi ben dotati. (Con Ingrid Bergman e Leslie Howard *Intermezzo* è stato ora rifatto a Hollywood). Lo stesso discorso sull'efficienza esteriore del film svedese, vien fatto a proposito di *Vi tvo* (Noi due); ma questo merita anche altre parole. Si tratta di un film veloce e tenero-piccante, tra *Accadde una notte* e certi film di Connie Bennett: uomo e donna che provano a vivere soli, ma allegramente, trovandosi una notte in un fienile in piena campagna, contrastando di continuo e attaccandosi sovente per trasporto amoroso. Così lieve di tocco, così abilmente recitato, così ben sostenuto in ogni passaggio, è un prodotto commerciale ma nel quale c'è entrato un bel tanto di raffinatezzza professionale e di spirito delicato. Sture Lagerwall, giovane biondo e disinvolto, vale un Montgomery, e Signe Hasso, così tenerella, può far pensare alla Simone Simon di taluni film francesi. L'amore di *Vi tvo* non è reticente come quello di consimili film americani, segna emozioni sincere e coraggiose.

Dopo *Melodien fron gamla Sta'n* (*La melodia del vecchio Sta'n*), film musicale-paesano, interpretato da Elof Ahrle, altro primattore di moda, un po' frollo, il tipico amoroso anziano di incrollabile fama nel suo piccolo paese, e diretto da Ragnar Frisk, dopo *Landstormens lilla lotta* (La piccola Lotta del paese tempestoso), con la giovane Sickan Carlsson, Allan Bohlin, i due caratteristi Gentzel e Abrahamsson e Ake Ahberg, regista Andersson, e altri film minori che non vidi, mi pareva di poter intuire che il film svedese andava anche riallacciandosi alla sua tradizione più illustre, quella degli esterni, dell'aria pura. Il primo film ha alcune sequenze poetiche che vanno segnalate per una schiva sobrietà di inquadratura e di svolgimento.

Regista doveva esserne lo Skoglund di *Un pugno di riso*, ma questi, incerto tra l'uno e l'altro, preferì *Un pugno di riso*. Nell'altro film spiccano sopratutto alcuni visi non artefatti, e una certo cordiale vena popolaresca. Ma il livello resta provinciale, sia pure con promesse, con momenti di effetto sorvegliato. Del tono di *Vi tvo* debbono essere alcuni film diretti da Ivar Johansson e interpretati dalla coppia Ahrle-Sickan Carlsson, che ci vengono segnalati per una certa eleganza e freschezza. Alla tradizione del film in costume, più però a quella storica (vedi il *Carlo XII* del Brunius, con Ekmann, 1925, *Una sera alla Corte di Gustavo III,* dello stesso regista e con il medesimo attore, 1926, *Gustavo Vasa,* con la medesima combinazione, e scenarista quell'Ivar Johansson di cui sopra, 1928, ecc.) che a quella leggendario-poetica (*Il tesoro d'Arne*, 1919, di Stiller, *Il carretto fantasma*, 1920, di Sjöström, ecc.), si riallaccia *Emilie Högqvist.*

Emilie Högqvist rappresenta il più grosso sforzo industriale del cinema svedese nel 1939, e credo stia apparendo in questo periodo in Isvezia; si svolge alla Corte di Carlo XIV, re fino al 1844; interpreti sono l'ammirevole due Lagerwall-Hasso, Georg Rydeberg (Principe Ereditaria Oscar), Elsa Burnett, Hugo Björne, Olga Aidersson, Marianne Renard.

Ancora a *Vi tvo* bisogna riaccostare *I dag börjar livet* (*Oggi comincia la vita*), interpretato da una giovane attrice norvegese di

notevole capacità cinematografica, Sonia Wigert, da Lizzy Stein che tanto somiglia a Mireille Balin, dal già lodato Sture Lagerwall, e diretto da Baumann. Gustaf Molander, che da qualche tempo è considerato il nuovo maestro dei registi svedesi, non ha avuta troppa fortuna con *Cambiare è un diletto*, una commedia « sophisticated » risultata un poco pesante (non è questo, come sappiamo, il suo metro): vidi questo film, dove non c'era di buono che una certa levigatezza tecnica e una scioltezza di mano le quali testimoniavano sia della buona cifra ormai stabilmenta dagli artigiani di Stoccolma che dell'astuto mestiere di Molander, e dove si faceva pure notare la gentile interpretazione della mobile Tutta Rolf. Per Obel mi persuase meno, nel ruolo del compositore russo il quale, avendo constatato che sua moglie non funge sufficientemente da ispiratrice, decide di provare a vivere un anno per conto suo, senza moglie. Lo spunto ha una certa possibilità di sviluppo allegro, ma quasi tutte le svolte si snodarono senza troppa vivacità nè fortuna. La musica è composta da Jules Sylvain, altri interpreti sono Ernst Eklund, Elsa Burnett. Altra commedia elegante *Dietro le quinte di Stoccolma*, con Gideon Wahlberg. Migliore di questa, sul medesimo genere ma con un pizzico efficace di zolfo comico: *Burle estive*, con Sickan Carlsson e Ake Söderblom. Nettamente farsesco: *Adolfo il forte* con Adolfo Jahr.

All'aria aperta si tornò decisamente con *Stol* (Acciaio), che si svolge in una fabbrica d'acciaio fra i boschi, interpreti Signe Hasso e Georg Rydeberg, e con *Sjöcharmorer* (*L'incantatore del mare*) con la finlandese Aino Taube, che interpretò *Laila* nel 1937. Il cinema svedese, dal giorno della sua ripresa (per merito sopratutto di Molander), già con *L'ultima notte* nel 1932 e con *Peer Gynt* nel 1934 (registi il norvegese Tancred Ibsen, nipote del poeta, e Ragnar Hyltén Cavallius), non aveva dimenticate le sue vere fonti, il suo tono inconfondibile. È appunto per questo che, dopo tentativi e speranze, si è giunti al successo internazionale dei tre film presentati a Venezia, dovuti a Per Lindberg (il suo migliore film risaliva al 1923: *Norrtullsligan*, tratto da un libro di Elin Wägner), a Ander Herikson e alla coppia Fejos-Skoglund; successo d'altronde annunciato, allo spettatore avveduto, dai migliori Molander, da *Vi two*, da *Melodien fron gamla Sta'n*.

* * *

Paese primitivo malgrado la progreditissima civiltà materiale e sociale, primitivo, che vuol dire ingenuo e rigido: la gente di tutti i giorni non dà segno di esaltazione al difuori: perciò ogni poeta che sorge è come la somma di tante voci non espresse, di sentimenti compressi e nascosti. Per questo la letteratura svedese ha sempre avuto il potere di sorprendere l'Europa e di indicare nuove fresche sorgenti. Il popolo svedese è freddo e austero all'esterno, ma nell'interno custodisce una fantasia coraggiosa, bruciante, che esalta il sogno più leggero ed etereo: è qui che nascono le popolazioni di troldi e di folletti, è qui che Selma Lagerlöf ha potuto trasformare un libro di geografia pei fanciulli in un poema mitico, con *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia*. Una gran favola degna di Anderson, nella quale i « tomtar », i folletti, giocano un attivissimo ruolo, nani laboriosi e benefattori, troldi e oche selvatiche; e la geografia si trasforma via via in fantasiosissima leggenda, ogni forma della costo dà origine a un'interpretazione fiabesca, di tono epico e popolare. Opera più svedese, difficile pensarla. È per questo che anche il cinema, quello di Stiller, di Sjöström e di ispirati « minori » quali Hyltén Cavallius, Edgren, Lindberg, Brunius, Carlsten, e sopratutto Molander, seppe un bel giorno, al pari della letteratura, sorprendere il normale e normalizzato mondo cinematografico. Tanto più oggi, che nel mondo cinematografico non succede più niente, una gran ventata d'aria frizzante fa sussultare ognuno. Il cinema svedese è risorto perchè è stato una « scuola » affiatata e artigiana, dal 1912 al 1925, e perchè tale è rimasto negli anni meno fortunati: così quando è rivenuto il momento buono,

erano tutti al loro posto, e si conoscevano da tanti anni come fratelli; chi entrava ora, giovane, veniva accolto con affetto e istruito. A somiglianza della gente di Upsala, al tempo di Erik Gustaf Geijer, in cui tutti gli amabili e coltissimi cittadini di quella città universitaria si occupavano di lettere, poetavano, raccoglievano diarii e si scrivevano epistolarii rimasti come preziosa testimonianza di un'epoca e di un costume, così la più rozza e spicciativa gente del cinema è rimasta in gelosa armonia, ha saputo ritracciare una strada che sempre più minacciava di perdersi nelle nebbie di memorie sbiadite. Svedesi anche questi, fantastici e candidi, chiusi e sentimentali.

Paese dei luoghi freddi, delle primavere accese e delle notti chiare, la Svezia sottopone gli spiriti dei suoi abitanti a sbalzi tempestosi per effetto del clima: ogni tanto sotto le spoglie gravi e imponenti dei giovani svedesi dal passo agile e duro insieme e dall'eleganza misurata, nascono tumulti e crisi, e forse amori sconvolti. Se s'ubbriacano, difatti, divengono allegri e rumorosi, per discacciare il ricordo di mesi di decorosissima temperanza. In questa gente solitaria e immaginosa, l'amore della natura ha gran posto, logico dunque che il cinema lo ereditasse, e sentisse l'influenza di poeti come Fröding, Lagerlöf, Heidestan, che sovente, « col cuore sul labbro », celebrano lo splendore delle acque e degli alberi, i laghi di caldo colore coi tronchi che galleggiano, le pianure vaste, Il cinema svedese non fu un cinema « provinciale », come taluno ha detto, appunto perchè ha sentito con scrupolosa esattezza la voce di una letteratura straordinaria alla quale ha chiesto il più delle volte ispirazione diretta.

PROGETTO DI MASSIMA PER IL PALAZZO DELLA RADIO E DELLA TELEVISIONE ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA DEL 1942.

Il Palazzo della Radio e della Televisione all'Esposizione Universale comprenderà un'ala del grande Palazzo delle Comunicazioni ed uno speciale padiglione, a carattere provvisorio.

Nell'ala del Palazzo delle Comunicazioni verranno allogate:

a) *una mostra retrospettiva e cronologica della telegrafia e della telefonia senza fili;*

b) *una mostra retrospettiva e cronologica della televisione;*

c) *una mostra nazionale dei più recenti progressi della tecnica e dell'industria italiana nei vari settori della radio e della televisione.*

Nel padiglione provvisorio verranno allogati gli auditori e gli studi da utilizzarsi dall'E.I.A.R. per una serie di trasmissioni quotidiane di concerti, opere, operette, radio-commedie e programmi di televisione.

La televisione presente molti punti di contatto con la cinematografia; più intima ancora si presenterà la loro affinità non appena la televisione potrà divenire di dominio pubblico.

Infatti la televisione attuale sta alla televisione spettacolare, che prima o poi finirà coll'affermarsi, nello stesso rapporto esistente tra il documentario ed il cinema spettacolare. Un completo programma artistico televisivo sarà difficilmente concepibile e realizzabile senza il concorso della tecnica cinematografica. È per questo motivo che riteniamo che la televisione finirà con l'interessare il mondo cinematografico o, cosa più probabile, con l'attirare nella sua orbita il cinematografo.

Riportiamo da un articolo di G. Gallarati e F. Ramasso, in « Radio e Televisione », il testo del progetto di massima per l'Esposizione Universale relativo alla Mostra retrospettiva della Televisione ed alla Mostra Nazionale attuale della Televisione. Il progetto si presenta particolarmente importante anche perchè, oltre a seguire una progressione cronologica delle varie scoperte, tiene conto altresì dell'evoluzione del pensiero scientifico nel corso degli anni che Bain) all'epoca attuale (trasmettitori tevanno dal 1843 (sistemi elettrochimici di levisivi automatici dell'E.I.A.R.).

I. - Mostra retrospettiva della televisione.

I.

Anche la mostra retrospettiva della teleideografia, della fototelegrafia e della televisione avrà carattere internazionale. Concepita secondo gli stessi criteri, che presiederanno all'organizzazione della mostra retrospettiva della radio, anche questa Mostra sarà costituita essenzialmente da una raccolta cronologica di documenti, schemi, disegni, cimeli, modelli funzionanti, apparecchi originali o ricostruiti. Ancor più che per il caso della radio, occorrerà tener conto del fatto che i fenomeni fisici, sui quali sono basati i vari sistemi di trasmissione delle immagini, successivamente escogitati, sono anche oggi poco o mal noti al gran pubblico dei profani. Particolar cura dovrà essere posta nello scegliere e disporre il materiale in modo di dare, da un lato, la visione panoramica dei successivi progressi di questo modernissimo mezzo di diffusione della cultura e delle umane conoscenze e di spiegare ed illustrare dall'altro i fenomeni fisici su cui sono basati i vari dispositivi realizzati. Al limite, bisognerà riuscire a spiegare e ad insegnare al profano, a in teressare il tecnico e il competente. Purtroppo in questo settotre non è molto importante il contributo recato dal genio italiano, ma, seguendo la traccia qui appresso suggerita, non sarà impossibile agli organizzatori della Mostra valorizzare la genialità di qualche nostro precursore e gli sforzi autarchici dei nostri tecnici.

L'idea di veder lontano, là dove l'occhio umano non può arrivare anche munito di cannocchiali e di binocoli, ha attirato prima la mente dei poeti, poi quella dei tecnici e degli scienziati.

Poeti e scienziati al tempo stesso furono i precursori alla cui opera sarà riservata la prima sala della Mostra. Vi saranno esposte grandi tavole illustranti i sistemi elettrochimici escogitati dal *Bain* (1843) e dal *Backwell* (1847). Vi figurerà inoltre una ricostruzione del *pantelegrafo* realizzato dal Caselli nel 1885. Detto apparecchio potrà essere ottenuto in prestito dagli organizzatori della Mostra delle Invenzioni italiane attualmente aperta a Milano. Accanto a questo modello, una grande tavola illustrerà il principio su cui era basato questo allora singolarissimo dispositivo, chiarendo l'originalità dell'idea dell'abate Caselli, rimasta alla base di tutta la tecnica della teleideografia e della televisione, di considerare una figura come la risultante di un insieme di elementi, di chiarezza diversa e aventi una certa disposizione. Il modello dal pantelegrafo sarà presentato in modo da poter essere fatto funzionare dalle guide, che accompagneranno i visitatori.

La saletta n. 2 sarà interamente riservata all'esposizione dei cimeli e dei documenti rievocanti il servizio di teleideografia assicurato nel 1863, grazie al pantelegrafo di Caselli, fra Lione e Parigi. Questo materiale potrà essere richiesto all'amministrazione delle P.T.T. francesi.

La saletta n. 3 sarà dedicata agli studi del De Paiva (1870) e di G. R. Carey (1875). Nel sistema ideato dal Carey si parte per la prima volta dal meccanismo fisiologico del fenomeno della visione. Il Carey propose in sostanza di adoperare una lastra isolante coperta, da un lato, da uno strato di sale d'argento sensibile alla luce ed attraversata, dall'altro lato, da numerose coppie di fili elettrici, che penetrano fino allo strato sensibile. Uno dei fili di ciascuna di queste coppie è congiunto con il bordo metallico della lastra e comunica con uno dei poli di una batteria, l'altro si prolunga fino al ricevitore. Al quadro ricevitore le correnti convogliate dai fili elettrici avrebbero dovuto servire « in qualche modo », per esempio utilizzando piccole lampadine, a riprodurre gli elementi dell'immagine proiettata sul quadro trasmittente. Accanto ad un grande disegno schematico del progetto di Carey sarà opportuno esporre un grande modello illustrante il meccanismo della visione nell'occhio umano.

Una realizzazione di questo genere figura attualmente nel Padiglione dell'Elettricità all'Esposizione Nazionale Elvetica di Zu-

A dimostrare come già in quegli anni fosse vivo l'interesse dei profani per le possibi-

lità prospettate da questi studi, nella saletta n. 3 verranno anche esposte grandi riproduzioni delle pagine illustrate del volume di A. Robida *Il XX secolo*, in cui si preannunciava l'invenzione del « telefonoscopo », e delle pagine, anche esse illustrate, del romanzo di Giulio Verne *Una giornata di un giornalista americano nel 2889* in cui si descriveva il « Fonotelefoto ».

La sala n. 4 sarà riservata alla scoperta delle proprietà foto-elettriche del selenio ed alla invenzione della cellula foto-elettrica al selenio. Vi figureranno le memorie originali di Wiloughby Smith e di May (1873) e la prima cellula al selenio realizzata da Von Siemens (1875). Inoltre, grazie ad alcune tavole, e grazie ad un piccolo dispositivo funzionante, verrà spiegato ai visitatori in che cosa consistono esattamente le proprietà del selenio.

Dal Museo della Siemens a Berlino potrà essere ottenuto il prototipo di cellula al selenio.

Nella 5. sala saranno raccolti i materiali iconografici ed i cimeli relativi alle esperienze di Edison di teleideografia (1874), al telettroscopio di Senlecq (1877) ed al teleautografo di Perosino (1879) a cellule esploratrici mobili.

Un angolo di questa sala sarà anche riservato alla scoperta del Kerr (1875) relativa all'influenza di un campo elettrostatico sulla polarizzazione della luce.

Gli apparecchi a tal fine necessari potranno essere ottenuti in prestito dal Deutsches Museum di Monaco.

Nella saletta n. 5 figureranno i documenti relativi ad alcuni interessanti progressi realizzati negli anni 1880-1884. Così, verranno esposte le memorie originali di J. e P. Curie sulla scoperta dei fenomeni piezo-elettrici, un modello del « telefotografo » di Bidwell, gli schemi ed i disegni dei dispositivi ideati da Ayston e Perry.

La sesta sala sarà interamente riservata al disco a spirale di fori (1884) ed al sistema di televisione ideato dal Nipkow sulla base di questo disco, della cellula al selenio e dell'effetto Faraday. Poichè il disco ha avuto una importanza capitale nella storia del progresso della tecnica televisiva sarà indispensabile porre una cura particolare nella scelta dei modelli didattici atti a far ben comprendere la funzione di analisi e di ricomposizione delle immagini assolta dal disco a spirale di fori del Nipkow. Verrà anche esposto il disco a spirale di lenti realizzato dal francese Brillouin nel 1891.

Alla scoperta dell'effetto foto-elettrtico puro (Hertz 1887), alle fotocellule di Elster e Geitel (1893), alle prime esperienze di televisione dell'americano Jenkins sarà dedicata la sala n. 7.

Nell'ottava sala i visitatori troveranno poi esposti il modello del dispositivo di Szezeponik a specchi oscillanti per l'esplorazione delle immagini (1897), il testo del brevetto Von Bronk per il suo sistema di trasmissione di figure a colori (1902), i perfezionamenti apportati alle cellule di Kerr dal W. Schmidt.

La fototelegrafia e la teleautografia entrano ormai in una fase quasi industriale, la televisione segna alcuni progressi notevoli specie per quanto riguarda i dispositivi di sincronismo. Alcune vetrine della sala n. 9 porranno sotto gli occhi dei visitatori i cimeli relativi alle esperienze famose di Von Korn (1904) e di Rignoux e Fournier (1906), gli apparecchi sperimentali di Belin, i disegni e gli schemi del famoso progetto di apparecchio di Ruhmer (1909) con 1000 cellule al selenio.

In questo periodo di tempo anche in Italia ci si è interessati ai problemi della fototelegrafia e della teleideografia. Sarà opportuno esporre, valorizzando opportunamente, il materiale più adatto a ricordare le esperienze di Von Korn a Torino, nel 1911, gli studi dell'Arnò e quelli del Bernocchi (1911-1914).

Si passerà poi alla documentazione del servizio di criptotelegrafia organizzato dal Belin in Francia, durante la grande guerra, alle esperienze di televisione del Mihaly a Budapest nel 1919. Converrà attrarre l'attenzione del pubblico sulla proma trasmissione fotoradiotelegrafica dall'Europa all'America effettuata nel giugno 1922 con il sistema ed i dispositivi di Von Korn.

Le sale n. 11 e 12 saranno riservate agli apparecchi di televisione realizzati fra il 1923 ed il 1926 dal tedesco prof. Karolus (utilizzando la cellula di Kerr), dall'inglese Baird, dall'americano Jenkins, dal francese Barthelemy, dall'italiano Castellani.

Nelle sale n. 13 e 14 saranno raccolti i cimeli ed i dispositivi illustranti le innovazioni apportate ai dispositivi di fototelegrafia da Belin in Francia, dai tecnici della Telefunken in Germania, da Fulton in America; gli studi dell'italiano Nisco, l'interessantissimo servizio di teleideografia organizzato da Belin in Cina (1927) e il servizio fototelegrafico regolare iniziato in alcuni paesi di Europa (Germania ed Austria, 1928; Francia, 1928; Inghilterra, 1929).

Nelle due sale seguenti (15 e 16) il visitatore passa nuocamento alla televisione. Siamo ormai alle prime vere affermazioni pratiche anche in questo campo. Nelle vetrine e alle pareti saranno raccolti fotografie, schemi, disegni, modelli del dispositivo Belin-Holweck basato sull'utilizzazione dell'oscillografo catodico (1926). Gli apparecchi messi a punto da Bell Telephone Co. per le esperienze effettuate a New York nel 1927, i dispositivi trasmittenti e riceventi realizzati dal Baird per la famosa trasmissione televisiva Londra - New York (1928) e per le trasmissioni sperimentali organizzate a Londra (1929-1930).

La sala n. 17 sarà dedicata a Zworykin ed a Farnsworth, inventori (1931) dei dispositivi elettronici (iconoscopio e dissettore) per l'analisi delle immagini e degli apparecchi di ricezione a tubo catodico. In questa sala saranno anche esposti i dispositivi elettronici messi a punto dalla Telefunken, dalla Fernseh e dal barone Von Ardenne in Germania nonchè il telepantoscopio Castellani-Safar (Italia).

Nelle ultime sale della mostra il visitatore avrà modo di rendersi conto degli altri moderni sistemi di televisione, Scophony, Tekade, Marconi E. M. I. e dei più recenti apparecchi di fototelegrafia (Belin, Finch, R. C. A. e Telefunken).

II.

Com'è ovvio, non è opportuno stabilire fin d'ora su che data e su quale realizzazione nel campo della televisione e della trasmissione delle immagini sarà opportuno concludere la mostra retrospettiva. L'ultima sala dovrà comunque essere concepita in modo da ricollegrasi, per il suo contenuto, a quanto figurerà nella mostra delle ultime novità.

Per quanto concerne la raccolta, la scelta e l'ordinamento del materiale da esporre è doveroso segnalare come non sarà in molti casi semplice e facile recuperare documenti, apparecchi, schemi e disegni appartenenti a studiosi privati di várie nazionalità.

Si suggerisce che gli organizzatori della Mostra si rivolgano per questo lavoro, oltre che agli organismi già citati, anche:

a) al Centro Internazionale di Televisione, con sede in Roma, presieduto da S. E. Pession, ed all'E.I.A.R. in Italia;

b) al Deutsches Museum di Monaco nonchè alle Società Telefunken, Von Ardenne, Fernseh, Tekade, in Germania;

c) alle Società Baird, Scopony, Marconi E.M.I., Standard, nonchè allo Science Museum di Londra, in Inghilterra;

d) alla Società R.C.A. Farnsworth, Allen Du Mont e Finch in America.

II. - MOSTRA NAZIONALE ATTUALE DELLA TELEVISIONE.

Alla Mostra retrospettiva, sopra descritta, farà seguito una mostra nazionale delle ultime novità e degli ultimi perfezionamenti della tecnica televisiva e fototelegrafica. Come per il caso della mostra della radiotecnica, anche questa mostra non dovrà avere carattere commerciale ma dovrà piuttosto essere concepita in modo da permettere ai visitatori di rendersi conto del grado di sviluppo raggiunto in Italia da questi mezzi modernissimi di telecomunicazione.